Theater

Max Burckhard


HARVARDIANA
IN
NOV·ANG
ACADEMIA
ET
VE
RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE



0

Max Burckhard

Theater

Kritiken, Vorträge und Aufsätze

I. Band

(1898—1901)



Wien, 1905

Manzsche k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung

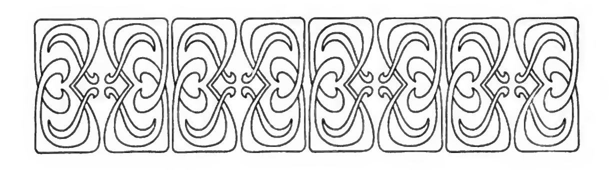
I., Kohlmarkt 20

Buchdruckerei der Manzschen k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung in Wien.

Inhaltsverzeichnis.

*





Cyrano von Bergerac.

Romantische Komödie in fünf Aufzügen von Edmond Rostand.
Deutsch von Ludwig Fulda. Burgtheater 11. Oktober 1898.

Die Erde dreht sich im Kreise und sie kommt doch nie auf dieselbe Stelle im Universum zurück. Und ebenso ist es mit der ganzen Entwicklung und insbesondere mit der Entwicklung der Ideen und daher auch mit ihrer Verwirklichung in dem Gebiete der Kunst. Man hätte meinen können, mit Rostands „Cyrano von Bergerac", der am 28. Dezember 1897 mit einem Erfolge, wie er selten Dramen beschieden ist, im Théâtre de la Porte Saint-Martin zur Aufführung gelangte, seien wir wieder einmal wo angelangt, wo wir schon einmal waren; aber es ist wohl eine kreisende Bewegung gewesen, wir sind aber doch nicht auf dem alten Fleck.

Manche haben eine Zeitlang geglaubt, durch das moderne naturalistische Drama sei der Romantik auf der Bühne für immer der Garaus gemacht worden. Aber der romantische Sinn war nicht erstorben und er wird vielleicht erst mit dem letzten Menschen zu Grabe gehen. Er war nicht erstorben in den Dichtern und nicht im Publikum. Und wenn die Dichter eine Zeitlang ihren romantischen Hang nicht betätigten, weil sie nicht auf Verständnis für ihn zu hoffen wagten, so wurde dies anders, als die Zeichen sich mehrten, daß die längere Entbehrung bei vielen den Wunsch, wieder einmal in den Kelch der blauen Blume zu blicken, nur erhöht hatte. Aber zunächst traten die Dichter mit einer gewissen schüchternen Vorsicht dem verfehmten Grunde nahe, in dessen heiligen Schatten sie blühte.

Im November 1893 brachte in Berlin Hauptmann seine Dichtung „Hannele Matterns Himmelfahrt" zur Aufführung; trostlos ist die Schilderung des Lebens, nur in das Gewand des Traumes gehüllt betritt die Romantik die Bühne. Aber sie wurde nicht schroff zurückgewiesen, sondern freudig begrüßt. Da zogen die Dichter wieder fröhlich die Rappen heraus, der eine zum Ritt in die graue Vorzeit der Heimat, der andere zur Reise in die phantastische Welt des Orients und der dritte zum Fluge in das Land des lieben deutschen Märchens. Aber keiner trabte mehr so in das Blaue hinein, wie die alten „Romantiker", sondern jeder hatte sich eine feinsinnige oder tiefsinnige Idee mit auf die Reise genommen, damit er nicht nur Romantik nach Hause bringe, sondern auch noch etwas anderes.

Leichter war den Dichtern die Sache in Frankreich, wo der Naturalismus nicht so tiefe Wurzeln gefaßt hatte, wie in Deutschland. Schon im Mai 1891 hat das Mysterium „Grisélidis" von Silvestre und Morand in der Comédie française Publikum und Kritik entzückt. Freilich, ein französisches „Mysterium", eine französische „Romantik". Eine „Grisélidis", die dem Gatten die Treue brechen würde, wenn nicht ein glücklicher Zufall sie davon abhielte; oder sagen wir vielleicht: ein unglücklicher Zufall, denn als solchen mag man es wohl in Paris empfinden, wenn eine Frau, die doch schon innerlich bereit ist, einen andern als den Gatten liebend zu umarmen, im letzten Moment der vergnügten, anteilnehmenden und mitgenießenden Erwartung des Publikums ein Schnippchen schlägt. Ein paar Jahre später, nicht lange nach Hauptmanns „Hannele", machte Edmond Rostand einen zweiten romantischen Vorstoß mit siegreichem Erfolge: am 21. Mai 1894 wurden in der Comédie française „Les Romanesques", Comédie en trois actes, aufgeführt und bejubelt. Das Wiener Publikum hat dieses Stück im Burgtheater gesehen, „Grisélidis" aber ist teils infolge zensureller Bedenken, teils infolge andrer Schwierigkeiten nur bis in das Archiv des Burgtheaters gelangt.

Aber wie vorsichtig hatte sich Rostand an die Sache gemacht! Er war sozusagen „zweischneidig eingegangen", er ließ ein

romantisch veranlagtes Liebespaar auftreten und brachte alles romantische Beiwerk, Kostüme, Musik, Mondschein usw. auf die Bühne, indem er sich lustig machte über die „Romantischen". Die Leute aber gingen nicht nur in zuversichtlicher Überlegenheit lachend beim Spotte mit, sie fielen, ohne daß sie es merkten, auch in die Romantik selber hinein, denn alles, was Rostand sein Liebespärchen sagen ließ, war reizend und allerliebst, und man hatte die Kleinen, indem man über sie gelacht hatte, so lieb gewonnen, daß man ihnen und dem Dichter völlig treu blieb, als zum Schlusse die Romantik siegte und der Spott verstummt und vergessen war. „Des costumes clairs, des rimes légères, L'amour, dans un parc, jouant du flûteau" — so faßte der Dichter zum Schlusse den Inhalt seines Stückes zusammen — und das Publikum erteilte seine volle Approbation. Da wurde Rostand kühner, und er ließ den Spott weg und kam mit der Romantik allein. Mit der Romantik? Ja, natürlich mit der französischen.

Aber auch Rostand hat sein neues Stück nicht auf der Romantik schlechtweg aufgebaut, sondern er hat sich zwei Ideen dafür zurechtgelegt, oder sagen wir ein Problem und eine Idee, ein ästhetisches Problem und eine nationale Idee.

Wie heute manche Maler sich möglichst schwierige technische Probleme hinsichtlich der Lichteffekte stellen, hat Rostand sich als Ziel eine verzwickte dramatische Aufgabe gesetzt: eine an sich komische, nach landläufiger Ansicht lächerliche Sache zum Ausgangspunkte einer tragischen Entwicklung zu nehmen, und zwar so, daß eine mit einer lächerlichen Mißbildung behaftete Person Gegenstand nicht nur unseres Mitgefühls, sondern geradezu unserer Bewunderung werden soll.

Cyrano ist ein Dichter, Kavalier par excellence: aber er hat eine ungeheure Nase, und so findet er es völlig begreiflich, daß die schöne Roxane nicht ihn, den Helden, den Mann von Geist liebt, sondern eine zierliche Puppe, die sie gesehen hat, den Kadetten und Regimentskollegen Cyranos, Christian von Neuville. Aber Cyrano ist nicht nur ein Held, ein Dichter, er ist auch die Personifikation edelster, selbstlosester Ritterlichkeit. Da Roxane nur einen Mann, der schöngeistig zu sprechen und

zu schreiben vermag, lieben kann, leiht er dem Nebenbuhler seinen Geist, er spricht, er schreibt für ihn und vereint so die Liebenden, und Brief um Brief für den im Lager weilenden Christian schreibend, hält er Roxanens Liebe wach, ja steigert sie so, daß Roxane schließlich dem Geliebten in das Kriegsgetümmel nachreist. Einmal muß aber so eine Sache doch aufkommen. Und jetzt ist es auch daran, daß es geschieht. Christian errät die Liebe Cyranos; Christian erfährt aber auch von Roxane, daß sie ihn nur um seines „Esprits" willen liebt, daß sie ihn lieben würde, auch wenn er seine ganze Schönheit verlöre und häßlich würde. Und so liebt sie eigentlich ahnungslos jetzt schon Cryano. Christian, nicht minder edel als Cyrano, will alles aufklären und die Gattin, die ihm nur angetraut wurde, ohne daß sie bisher die Seine hatte werden können, dem Freunde selbst zuführen. Da wird Christian sehr zur Unzeit für den armen Cyrano erschossen. Mit der Christian zugeflüsterten Lüge: „Ich sagt' ihr alles und sie liebt nur dich" versüßt Cryano diesem den Tod, und „auf ewig muß er's nun in sich verschließen". Erst nach fünfzehn Jahren, da er schon selbst mit dem Tode ringt, erfährt Roxane die Wahrheit, und wenn sie ihm nun, getreu ihrer Leidenschaft für Poeten, zuruft: „Ich liebe Sie", so ist es zu spät. Der arme Cyrano ist das Opfer seiner großen Nase geworden, sie hat ihm, dem Helden, das Selbstvertrauen, daß er die Liebe eines Weibes werbend zu gewinnen vermöchte, geraubt. Und doch hat er die Quelle seines Unglücks zärtlich geliebt und gegen jeden Spott grimmig verteidigt, und sterbend noch hebt er den Degen gegen den Tod, da er sich einbildet, „der stumpfnäsige Wicht" schiele nach seiner Nase.

Rostands neue „heroische Komödie" ist eine Nasentragödie. Die Bedeutung der Gestaltung der Nase eines Menschen für die Gestaltung seines Schicksals ist längst in der schönen und gelehrten Literatur gewürdigt worden. Schon Horaz drückt seine Meinung über den Wert einer wohlgeformten Nase für den Menschen in seiner Epistel ad Pisones über die Dichtkunst ziemlich drastisch aus, indem er für seine Mißachtung der Pfuscherarbeit keinen stärkeren Vergleich findet, als daß er sagt, er möchte genau so wenig ein schlechter Bildhauer sein, der am

Detail hängen bleibt, ohne das Ganze erfassen zu können, als er etwa mit einer mißgestalteten Nase leben möchte (quam pravo vivere naso). Der Bologneser Professor Gaspar Taliacotius aber hat in seiner Cheirurgia nova, die 1597 in Venedig und 1598 in Frankfurt erschienen ist, ein eigenes Kapitel aufgenommen: „De narium dignitate". „Inest praeterea naso", sagt er, „nescio quid augustum et regium; an quia forma corporis et animae decoris index sit: an quia peculiaris quaedam imperandi dexteritas et prudentia in eo eniteat." „In der Nase," heißt dies, „liegt gewissermaßen etwas Erhabenes und Königliches; sei es, weil die Körperbildung auch das Wahrzeichen des Schmuckes der Seele ist, sei es, weil eine eigentümliche Herrschereignung und Klugheit aus ihr hervorleuchtet". Und nachdem er mit köstlicher Gelehrsamkeit auseinandergesetzt, daß schon im Altertume Leute bloß wegen ihrer Nase der Aussicht auf den Thron, auf Macht und Würde verlustig wurden, fährt er fort: „Nasus ergo tantae est estimationis ut ex ejus decore ornatuque summa sacerdotia, amplissima imperia et regna latissima pendere videantur". „So hoch also wird die Nase geschätzt, daß von ihrer Zier und ihrem Schmuck die höchste Priester- und Herrscherwürde abzuhängen scheint."

Der eigentliche Nasenschriftsteller aber ist Lawrence Sterne. In einer Reihe der witzigsten Kapitel des köstlichen Romanes „Tristram Shandy" entwickelt der alte Shandy seine Theorie über die Bedeutung der Nase für die Lebensschicksale des Menschen, und Sterne erzählt dann eine Geschichte aus „dem großen und gelehrten ‚Hasen Slawkenbergius'", dem er ein großes Werk: „De nasis", ein wahrhaftiges „corpus nasorum" zuschreibt, das in seinem zweiten Teile zehn Dekaden mit je zehn Erzählungen von langen Nasen, also ein „Nasendekamerone", enthalten soll. Der Engländer Ferriar ist in seinen 1798 erschienenen „Illustrations of Sterne" all den seltsamen Büchern nachgegangen, aus denen Sterne geschöpft hat; da ich sein Buch in unsern Bibliotheken nirgends zu erhalten vermochte, weiß ich aber nicht, welche Erfolge er hinsichtlich des Hasen Slawkenbergius erzielt hat. Ich glaube wohl keine. Eines jedoch weiß ich, daß die Nasentragödie von Cyrano herrlich in den „Hasen Slawkenbergius"

passen würde: auf der Bühne aber ist mit zu langen Nasen keine tragische Wirkung zu erzielen. Das hat schon Tewele erfahren, da er seinerzeit als Don Karlos debutierte. Man muß es ihn selbst erzählen hören, wie lustig das war.

Das ästhetische Problem, das sich Rostand in seinem Cyrano gestellt hat, scheint mir also zum mindesten nicht gelöst. Aber das Drama „Cyrano" enthält nicht nur ein Problem, es enthält auch eine Idee. Diese ist die Verherrlichung der französischen Ritterlichkeit, wohlgemerkt der „französischen". Und wer den Franzosen damit kommt, der hat auch schon bei ihnen gesiegt. Dort ist man entzückt, wenn ein nationaler Held hundert gedungene Schergen in die Flucht schlägt, dort jubelt alles, wenn ein angeblich vom Monde Gefallener, der sich in Afrika wähnt, daraus, daß ein Herr „eine Dame erwartet", erkennt, er sei „in Paris". Dort schlägt der vierte Akt mit seiner Apotheose der „Gascognerkadetten" in das chauvinistische Nationalgefühl ein, und man fragt nicht darnach, daß das Drama völlig in die Operette geraten ist.

Aber sollen wir uns für dieses bramarbasierende, duellwütige Heldentum begeistern — und gerade jetzt, wo uns noch in lebhafter Erinnerung ist, wie moderne Vertreter dieser Ritterlichkeit Frauen zu Boden gestoßen und in die Flammen zurückgeschleudert haben, um nur sich aus einem Brande ins Freie zu retten? Gerade jetzt, wo wir noch immer unter dem Banne einer der seltsamsten Angelegenheiten stehen, die mindestens ein eigentümliches Licht auf gewisse Verhältnisse wirft, von denen die berufenen Erben der alten Ritterlichkeit nahe berührt werden?

„Cyrano von Bergerac" ist das Werk eines Dichters, es ist reich an geistvollen Gedanken und feinen Zügen, es ist in einer schönen Sprache geschrieben und in wohlklingende Reime gebracht, aber obwohl diese von Fulda gar zierlich verdeutscht worden sind, ist es doch kein Stück für uns. Wir stehen dem Rittertume Cyranos kühl bis ins Herz gegenüber; uns interessiert aber auch die schöne Roxane nicht sonderlich, denn bei uns ist man der Ansicht, daß eine Dame, die nur auf Schöngeisterei und Schönrederei Gewicht legt, selbst keinen Geist besitzt; uns ist der Gegensatz zwischen Nord- und Südfranzosen fremd, und daß wir in unserem

Innern teilnamslos, ja fast verständnislos bleiben, wenn er uns auf der Bühne vorgeführt wird, hat sich schon bei Paillerons „Cabotins“ gezeigt.

Und so erklärt es sich, daß der Eindruck, den Cyrano in Paris und der, den er in Berlin und Wien gemacht hat, ein so verschiedener war. Hat auch die Darstellung bei uns nur wenig dazu getan, die erwähnten Mängel, denn für unsern Geschmack sind es solche, wenigstens abzuschwächen oder zu verhüllen, so liegt doch nicht in ihr die eigentliche Ursache, daß Rostand es hier mit seinem „Cyrano“ nur zu einem Achtungserfolge gebracht hat. Die liegt zunächst in Cyrano und — in uns. Der Inszenierung und Darstellung ist die Tageskritik bereits gerecht geworden. „Wär' ich von außen schöner anzuschaun, Am Sprechen hätt' es nicht bei mir gefehlt,“ sagt Cyrano. Mit der Betätigung dieses Satzes hat Coquelin in Paris gesiegt. Daß man mit einfachem, natürlichem Vortrage die sicherste Wirkung erreicht, kann der Darsteller des Cyrano in Wien an dem warmen Beifalle ersehen haben, den er mit den Strophen „Das sind die Gascogner Kadetten“ erzielte.

Reprise von Schillers „Wallenstein“.

Burgtheater, 12. und 14. Oktober 1898.

Das Burgtheater hat am 12. und 14. Oktober mit der Aufführung des „Wallenstein“ zwei Gedenktage gefeiert: am 12. den hundertjährigen der ersten Aufführung von „Wallensteins Lager“ in Weimar, am 14. den zehnjährigen der Eröffnung des neuen Burgtheaters. Auch bei dieser ist „Wallensteins Lager“ gegeben worden; am 23. und 24. März 1889 sind dann die „Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ nachgefolgt. Sehr viel hat sich in der Rollenbesetzung des Wallenstein seit dieser ersten Aufführung im neuen Hause geändert, sehr wenig aber seit seiner letzten.

Das Ehepaar Gabillon, der treffliche Arnsburg sind dem Burgtheater entrissen worden, und den Freunden des Menschen

und des Künstlers Baumeister, der gleich Gabillon im Wachtmeister eine Prachtfigur geschaffen hat, winkt erst jetzt, nachdem er anderthalb Jahre lang durch Krankheit von der Bühne ferngehalten worden ist, die frohe Hoffnung, den schmerzlich Vermißten als Genesenen wieder begrüßen zu können.

Der „Max“ war schon 1890 an Reimers gelangt; Reimers hat, seit er auch im Konversationsstück mit größeren Aufgaben betraut wurde, immer mehr gelernt, im Gebrauch seiner schönen Mittel sich künstlerische Mäßigung aufzuerlegen und nach dem Vorbilde seines Freundes und Lehrers Baumeister durch Einfachheit und Natürlichkeit Wirkung zu erstreben.

Die Gräfin Terzky hat an Fräulein Bleibtreu eine ausgezeichnete Interpretin gefunden; schon längst hat diese Künstlerin alle das Mißtrauen vergessen lassen, das man ihr, die in Wien hauptsächlich nur als Dialektschauspielerin bekannt gewesen war, entgegenbrachte, als sie sich an große Aufgaben in der stilisierten Tragödie heranwagte. Durch sie erst ist im neuen Burgtheater das notwendige Gleichgewicht zwischen der Maria Stuart und der Elisabeth, der Messalina und der Arria hergestellt worden, ein Gleichgewicht, das wohl nun in umgekehrter Richtung verschoben werden wird, wenn Adele Sandrock dem Burgtheater wirklich verloren geht. Wie ist Fräulein Bleibtreu in der Rolle der Helena zu wahrhaft klassischer Abgeklärtheit emporgewachsen, seit sie in kluger Erkenntnis, daß es den Künstler nur ehrt, wenn er bereit ist, jede Gelegenheit zum Lernen sich nutzbar zu machen, unter Strakoschs Leitung in steter Entwicklung ihre Auffassung vertiefte und die Grenzen ihres Könnens erweiterte! Wie hat sie mit Rollen, die weit über ihre Jahre zu gehen schienen — ein seltener Fall, nicht nur im Burgtheater — so mit der Volumnia im „Coriolan“ und der Lea in den „Makkabäern“, ihre alten Freunde überrascht und immer neue gewonnen! Ihre Terzky ist heute eine Figur aus einem Guß und enthält alle jene Momente, deren die Darstellerin der Thekla bedarf, soll sie diese Rolle so gestalten können, wie sie vom Dichter gedacht ist. Denn das ist das Eigentümliche beim Theater, daß jeder nur dann wirklich gut sein kann, wenn sein Partner es auch ist, so daß sich jeder an jedem Erfolge

jedes Kollegen erfreuen sollte, statt ihn mit Mißgunst zu betrachten, wie es ja gelegentlich vorzukommen scheint.

Neu war die Thekla des Fräulein Medelsky: eine Rolle nur — aber welcher Gewinn für die Vorstellung! Der laute Beifall und das reiche Lob, die ihr zuteil wurden, mögen ihr beweisen, daß sie ihre Aufgabe richtig erfaßt hat, und daß sie ihr, gerade indem sie vermied, ihre Mittel zu forcieren, am besten gerecht worden ist. Es ist erstaunlich, wie dieses junge Mädchen das Herbe und Verbitterte in der Thekla, ihr bei aller kindlichen Liebe zum Vater so scharfsichtiges Mißtrauen gegen ihre ganze Umgebung, zum Ausdruck zu bringen vermochte und doch dabei der sympathischen Gestaltung der Rolle nichts vergab. Das war die Thekla, die sagen durfte, auch ihr Name sei Friedland, der Vater solle in ihr die echte Tochter finden. Das war die Thekla, deren klarer Einsicht und richtigem Gefühle Max getrost die Entscheidung über das, was er zu tun habe, anheimstellen konnte. Und wie wunderbar zart und weich sprach sie doch wieder das Gebet des liebenden Mädchens: „Du Liebe, gib uns Kraft, du Göttliche“ und dann die ganze Totenklage und insbesondere die Worte: „Ja, da ich dich, den Liebenden, gefunden, da war das Leben etwas.“ Man sage nicht: „Das hat ihr der Strakosch beigebracht!“ Die Medelsky hat ja auch nicht den Wallenstein und die Rolle der Thekla selber gedichtet. Woher der Schauspieler etwas hat, ist gleichgültig, es kommt nur darauf an, daß er es erfaßt und zum Ausdruck bringen kann: das macht den Künstler.

Nur in einer Richtung bedarf die Thekla der Medelsky, nicht so sehr eines Tadels für die Gegenwart, als einer leisen Warnung für die Zukunft. Daß sie die große Szene, in der sich die Katastrophe vorbereitet und der Bruch zwischen Wallenstein und Max erfolgt, mit stummem Spiele zu begleiten hat, ist selbstverständlich. Denn es stört sehr, wenn ein Schauspieler bei bewegten Ereignissen, so lange er selbst nichts zu reden hat, anteillos bleibt. Aber etwas stört noch mehr: wenn nämlich der Schauspieler zu viel macht und dadurch die Aufmerksamkeit von jenen, auf die sie gerade voll gerichtet sein soll, auf sich lenkt. Er soll gerade nur soviel machen, daß man nicht aufmerksam

wird, daß er nichts macht. Und da können scheinbare Kleinigkeiten leicht zu dauernder Gewohnheit führen. Das Öffnen und Schließen der Augen und die stumme Bewegung des Mundes sind sehr wirksame Mittel, die innere Erregung des Hörenden und Sehenden zum Ausdruck zu bringen: aber sie dürfen nicht zu oft und zu rasch aufeinanderfolgen.

Die Thekla der Medelsky bedeutet einen großen Gewinn für die Wallensteinaufführung des Burgtheaters. Von ihr abgesehen aber haben sich nur geringfügige Kleinigkeiten in der Vorstellung geändert, die durch den Tod Bayers, das Ausscheiden Kutscheras und die Erkrankung der Frau Bauer verursacht worden waren. Das andere ist geblieben, das Gute — und das Schlechte. Sonnenthals Wallenstein steht heute fest in der allgemeinen Meinung; auch die meisten derer, die anfangs von seinem Wallenstein nicht befriedigt waren, hat er bekehrt oder doch versöhnt. Gar sehr ins Schwanken geraten ist aber der Oktavio des Herrn Lewinsky. Warum versteht man trotz der angeblich schlechten Akustik des Hauses jedes Wort des Obersten Wrangel, von Herrn Schreiner mit voller Klarheit in Charakterisierung und Rede verkörpert? Und warum versteht man nur die Hälfte dessen, was Octavio spricht? Lewinsky hat es für angemessen erachtet, an seinem Jubiläumstage in einer Ansprache von der Bühne an das Publikum sein abfälliges Urteil über seinen früheren Direktor zum Ausdruck zu bringen. So wird er es wohl auch angemessen finden müssen, wenn dieser frühere Direktor mit seiner Ansicht über Josef Lewinsky nicht hinter dem Berge hält. In Rollen wie der Schneider im „Hannele", Miremont in den „Gönnerschaften", Pasquinot in den „Romantischen", der Kalif im „Sohn des Kalifen" hat Lewinsky gerade in den letzten Jahren allgemeinen Beifall gefunden; er hat aber wenig Freude an derlei Aufgaben gehabt, ja als ihm der Schneider in „Hannele", mit dem er dann eine herrliche Märchenfigur geschaffen hat, zugeteilt wurde, wollte er zuerst sogar die Rolle refusieren. Mit Rollen vom Schlage des „Piccolomini" wird er sich kaum mehr neuen Lorbeer erwerben. Die Leute finden ihn da einfach langweilig, und das ist so ziemlich das Schlimmste, was einem Schauspieler widerfahren kann.

Die Wallensteinvorstellung wurde durch den Prolog eingeleitet, den Schiller für die erste Weimarer Aufführung des „Lagers" geschrieben hat. Herr Reimers sprach ihn schön und einfach. Daß er ihn im „Schillerzimmer" als Schiller sprechen mußte, ist gewiß nicht seine Schuld. Er hat die richtige Empfindung gehabt, daß der Prolog für den Schauspieler geschrieben und von einem Schauspieler als solchem zu sprechen ist, denn als er auf das Schicksal der Schauspieler zu sprechen kam, stand er, von natürlichem Instinkte geleitet, vom Schreibtisch auf und trat an die Rampe. Läßt man den Prolog vom dichtenden Dichter vorlesen, könnte uns ja ein Schauspieler auch den ganzen Wallenstein in der Maske des Dichters vorlesen, was gewiß Gelegenheit zu den verschiedensten Nüancen gäbe.



Der Vielgeprüfte.

Lustspiel in drei Akten von Wilhelm Meyer-Förster. Burgtheater 25. Oktober 1898.

Als ich nach der Premiere des „Vielgeprüften" das Burgtheater verließ, da dachte ich mir, es werde genügen, wenn ich mit wenigen Worten über das unglückliche, aber wohlverdiente Schicksal der Novität berichte. Ich wurde aber gar bald eines andern belehrt. Ich traf vor dem Theater den Autor. „Ich bin überzeugt, das Stück hätte in Berlin riesig gefallen; es ist schade darum, daß es in Wien gegeben wurde. Es ist zu gut für hier, zu literarisch. Das versteht man hier nicht." So der Autor. Ich hatte nur Zeit, ein paar schüchterne Worte des Widerspruches zu stammeln, da unser Gespräch gleich durch das Erscheinen eines Dritten unterbrochen wurde. Der Autor wird aber diese seine Meinung über sein Stück und über uns Wiener nicht nur mir anvertraut haben, sondern sie sicher auch anderwärts vertreten — ja vielleicht wird sie auch von einer oder der andern der Personen geteilt, die bei der Frage der Annahme des Stückes für Wien „Sitz und Stimme" gehabt haben. Und so bin ich wohl berechtigt, ja bemüßigt, anknüpfend an diese Äußerung

eine Frage zu erörtern, die mir wohl sonst gar nicht in den Sinn gekommen wäre, die nach dem „literarischen" Charakter des „Vielgeprüften".

Man wird mir wohl nicht vorwerfen können, daß ich der modernen „literarischen" und speziell der Berliner Produktion ablehnend gegenüber stehe. Ich habe ja so oft den entgegengesetzten Vorwurf anhören müssen, und zwar von Personen, welche mir „maßgebend" sein mußten und in gewissem Sinne auch „Autoritäten" waren, wenn man sie auch gerade nicht immer „maßgebende Autoritäten" nennen konnte. Ich fühle mich um so unbefangener, als ich desselben Autors „Krimhild" hier zur Aufführung gebracht habe, ein Stück, das in Berlin „verkannt" wurde und in Wien dreizehn Aufführungen erlebte, und als ich mich an dem Mißerfolge seiner „Bösen Nacht" in Wien mindestens insofern mitschuldig gemacht habe, als ich seinen Wünschen hinsichtlich der Besetzung der Hauptrolle nachgab. Ich hatte an eine Charakterkomödie (also etwas „Literarisches") mit Herrn Bonn gedacht: gespielt wurde ein ins übertrieben Possenhafte gezogener Schwank mit Herrn Thimig. Vielleicht wäre aber auch das Stück mit Bonn ebenso durchgefallen. Möglich. Ich sage das aber nicht gegen den Autor, sondern gegen mich. Denn die Leute, die hinterher, wenn auch etwas schief gegangen ist, doch immer Recht gehabt haben wollen, sind mir zuwider, und ich suche darum auch selbst derlei zu vermeiden.

Nun also, dieses Mal kann man wohl kaum der Darstellung die Schuld am Durchfalle zuschreiben. Irgend jemand muß aber die Schuld haben. Das Publikum meinte, der Dichter habe sie: der Dichter aber meint, das Publikum habe sie, denn sein Stück sei „literarisch".

Was soll nun das „Literarische" an dem Stück sein? Da muß man zunächst eines zugeben: dem Stücke liegt keine üble Idee zu Grunde, ja, wenn man will, sind zwei gute Ideen da. Der junge Ehemann, der noch in Prüfungsnöten steckt und dem aus der Prüfungsmisere auch noch die Familienmisere erwächst, ist eine gute Lustspielfigur; und diese Figur kann in ein höheres Gebiet, in das des Humors, emporgezogen werden, wenn der immer durchgefallene Kandidat schließlich die Prüfungen

samt der juristischen Karriere von sich stößt, und der Dichter zeigt, daß man bei einer Prüfung durchfallen und trotzdem etwas Tüchtiges werden kann. Denn in den „Prüfungen" liegt ein Moment, das zur Bekämpfung mit der Satire verlockt; man hat die Prüfungen oft ein notwendiges Übel genannt, es liegt aber manchmal geradezu etwas „Aufreizendes" in ihnen: gescheite Leute sind schon durchgefallen und dumme Kerle haben sie schon mit „Auszeichnung" bestanden. Da muß uns aber der Dichter wirklich *zeigen*, daß in dem Manne, der immer durchfällst, etwas steckt, und daß er trotz des Durchfallens *aus eigener* Kraft und nicht durch Vermittlung schablonenhafter Possenzufälle etwas wird. Oder der Dichter kann die Idee nicht satirisch, sondern rein humoristisch durchführen — als den souveränen Triumph des sorglosen, lebensfrohen Leichtsinns, wie ihn Eichendorff in einer wundervollen Novelle so herrlich gefeiert hat.

Von all dem ist aber im „Vielgeprüften" keine Spur. Der Autor erstickt seine Ansätze zu einer Theaterkomödie in einem Wust der plattesten, abgebrauchtesten Possenspäße, die nicht einmal spaßhaft sind, ja er läßt alles in einer geradezu unbeholfenen Technik versinken. Die Leute rennen bei den Türen herein und hinaus, ohne daß man weiß warum. Und überall fehlt die innere Wahrscheinlichkeit, die doch gerade eine „literarische" Arbeit von den gewissen Tantièmenschwänken unterscheiden müßte. Jedes dramatische Genre hat seine eigenen Wahrscheinlichkeitsgesetze, die Oper andre als das Schauspiel, das Historienstück andre als das Märchen. Gegen die Wahrscheinlichkeit der Historie verstößt es nicht, wenn der Dichter in gewissen Nebensächlichkeiten der Chronologie ein Schnippchen schlägt, aber er wird uns nicht Alexander den Großen und Julius Cäsar als Zeitgenossen vorführen dürfen. Im Märchen dürfen die Feen fliegen, unsichtbar werden, hexen und zaubern, das verstößt nicht gegen die Wahrscheinlichkeit des Märchens, ja es wäre da unwahrscheinlich, wenn die Feen nicht fliegen und zaubern könnten; aber sie müssen sich so benehmen, wie wir in den goldenen Zeiten unserer Kindheit gelernt haben, daß Feen sich benehmen. In einem „literarischen" Stück, das unter gewöhn-

lichen Menschen spielt, verlangen wir, daß diese Menschen sich so benehmen, wie wir es eben von ihnen für glaubhaft halten. Und das Gesetz der Wahrscheinlichkeit wird vor allem verletzt, wenn wir sehen, daß die Menschen gewisse Sachen nicht aus ihrem Charakter oder der jeweiligen Situation heraus machen, sondern nur darum, weil der Autor das gerade für sein Stück so braucht. Eine solche Technik ist das gerade Gegenteil von der Technik, die wir von einem „literarischen" Stücke fordern. Und darin, daß diese Technik eine unliterarische ist, steht der Autor des „Vielgeprüften" den Herren Blumenthal und Kadelburg genau so nahe, als er in der Beherrschung dieser unliterarischen Technik von ihnen entfernt ist.

Ein paar Beispiele dürften genügen. Der zum zweiten Male in Berlin bei der Prüfung durchgefallene Titelheld erhält den Besuch seiner ganzen Familie aus Neuburg. Die Leute sind doch zusammen von Neuburg hergereist, sie sind auch in keinem Hotel abgestiegen. Sie werden also wohl auch zusammen die Treppe heraufkommen. Sie erscheinen aber einzeln, eines nach dem andern in dem Absteigequartier des unglücklichen Kandidaten, Gatten, Vaters und Schwiegersohnes. Wo bleiben die andern immer in der Zwischenzeit? Sie stehen wohl auf der Straße. Warum? Nicht, weil sie dort etwas zu tun haben, nicht, weil sie einen Grund dafür haben, sondern nur, weil der Autor einen Grund dafür hat. Er kann sie nur einzeln oben brauchen, damit jeder seine Szene hat. Das ist eben das Unliterarische. Blumenthal und Kadelburg werden derlei auch machen, richtig, aber sie wollen eben gar nicht literarisch sein. Und dann machen sie das Unliterarische oft in lustiger Art und so lacht man gerne, weil die Prätension fehlt und die Situationskomik da ist. Hier aber ist die Sache nicht nur unliterarisch, sondern auch langweilig, und beides zusammen ist denn doch zu viel. Es ist eben ein Irrtum, wenn man schließt: Viele lustige Stücke sind unliterarisch, also mache ich ein langweiliges Stück und dann ist es literarisch. So mag der Autor geschlossen haben und so scheinen schon verschiedene Autoren geschlossen zu haben, wenn sie von dem Drange, „literarisch" zu sein, erfaßt wurden.

Oder im letzten Akt. Der ganze Stadtrat mit dem Bürgermeister an der Spitze kommt zu dem Schwiegervater des „Vielgeprüften“, um bei ihm über seine Absetzung Beschluß zu fassen. Und warum geschieht das? Nicht weil es wahrscheinlich ist, daß derlei irgendwo vorkommt, nicht weil es sich aus der besonderen Art der Verhältnisse in Neuburg ergibt, nein, nur weil der Autor in demselben Akt, in dem er eine Familienszene in dem Hause des Schwiegervaters spielen läßt, ohne Verwandlung auch die Stadtratssitzung vorführen will. Ja, nicht genug damit: die Stadtväter gehen nicht gleich herauf, sie lassen den Hausherrn zuerst — auf die Gasse hinunterrufen. Warum? Weil dies irgendwie glaubhaft aus der Situation sich ergibt? Nein, weil der Autor sich nicht anders zu helfen weiß, wie er für ein paar Minuten den angeklagten Schwiegervater wegkriegt und Zeit und Raum gewinnt für eine Szene, die er noch braucht.

Oder am Schlusse die Rede des telegraphisch nach Neuburg berufenen Helden, der, nachdem er im Zwischenakt durch einen blinden Zufall bei einem Journal untergekommen ist und sich, kein Mensch weiß wie, eine schöne Position erworben hat, nunmehr den Schwiegervater „rettet“! Es mag ja dumme Stadträte geben — in Neuburg wenigstens; aber so dumme, daß sie auf diese Rede hineinfallen? Nein — auch in Neuburg nicht. Da kann man nur mit dem Stadtrat Heinrich Bookemann sagen: „Es hat ja doch alles seine Grenze. Man greift sich an den Kopf und fragt sich: Ja, ist es denn möglich!“

Die Darstellung war im allgemeinen gut. Ob man den Mangel einer jugendlichen Naiven dadurch verbergen kann, daß man Fräulein Blaha in diesem Fache hinausstellt, ist eine andere Frage. Zum ersten Male traten vor das Publikum des Burgtheaters Herr und Frau Prechtler. Frau Prechtler-Schmittlein hatte in ihrer Rolle nicht Gelegenheit zu zeigen, wieviel sie kann, Herr Prechtler hingegen in seiner nicht Gelegenheit, zu zeigen, wie wenig er kann.

Adele Sandrocks Austritt aus dem Burgtheater.

So hat denn Adele Sandrock das Burgtheater wirklich verlassen. Das ist wahrscheinlich nicht gut für Adele Sandrock. Es ist aber gewiß nicht gut für das Burgtheater. Man liebt im Burgtheater die Kollegen nicht, die etwas können. Beispiele sind wohl überflüssig. Freilich, man liebt auch jene nicht, die nichts können. Aber der Mangel der Liebe äußert sich dort und da verschieden. Kann jemand nichts, dann hetzt man in zur Schau getragener Anteilnahme ihn gegen den Direktor, der ihm keine Rolle gibt, oder gegen die Kritik, die ihn nicht gelten lassen will. Kann aber jemand etwas, dann hetzt man gegen ihn: oben, unten, überall. Daß Adele Sandrock nichts könne, getraute man sich doch nicht zu sagen. „Schade," sagte man, „daß sie so häßlich ist." O, mitleidsvolle Seelen! Ich will nicht ungalant sein gegen Damen und nicht Namen von solchen nennen, die auch nicht schöner — waren. „Sie ist die Geliebte des Direktors," sagte man — des früheren natürlich! Das wäre freilich ein großer Vorwurf gewesen — gegen den Direktor. Es läßt sich vieles dafür anführen, daß der Mensch überhaupt keine Geliebte haben soll, aber ganz unstreitig ist, daß der Direktor keine bei seinem Theater haben soll. Selbst der Regisseur nicht. Nur schade, daß der Direktor das viel besser gewußt und befolgt hat als — mancher andere. „Sie spielt alles! Sie ist ein Star," hieß es weiter, und man zählte gewissenhaft nach, wie oft sie in der Woche auftrat; hatte sie einmal eine Zeitlang nichts zu tun, so ignorierte man das großmütig Nun, Adele Sandrock hat in den drei ersten Jahren ihres Engagements — sie hatte am 7. Februar 1895 als Maria Stuart debutiert und hierbei den Befähigungsnachweis auch für die klassische Tragödie glänzend erbracht — nicht ganz zweihundertmal gespielt, darunter in acht Novitäten, wovon zwei Stücke Einakter waren („Das letzte Ideal" und „Tabarin") und eines („Die Wildente") nur eine Episodenrolle für sie enthielt, eine Episodenrolle allerdings, in der sie bewies, welch weites Gebiet

ihr Talent beherrscht. Dem Burgtheater wird es wohl kaum geschadet haben, daß sie in den paar Novitäten beschäftigt wurde: gewiß ist die Zahl nicht unverhältnismäßig. Aber jede neue Rolle, die sie erhielt, und war es auch in einem noch so alten Stück, bot Anlaß zu immer neuem Ansturm. Sogar die kranke Wolter mußte wieder auf die Bühne, damit das vollbegründete, auf langjähriger Tätigkeit aufgebaute Ansehen der mit Recht so hochgefeierten Künstlerin das Emporwachsen der andern, die sich erst einen Rollenkreis zu erwerben hatte, hindere oder doch hemme. Byrons „Kain" mit Mitterwurzer als Luzifer und Adele Sandrock als Eva durfte nicht gegeben werden — weil die Wolter verlangte, die Eva zu spielen. Warum war die Wolter nie ein Star, obwohl sie durch Dezennien gespielt hatte, was gut und teuer war? Weil damals das Können der andern im richtigen Verhältnis zu ihrem Können stand. Und warum waren Mitterwurzer und die Sandrock Stare? Die Antwort ergibt sich wohl von selbst. Wenn sie je aus einem Ensemble traten, lag die Ursache nicht darin, daß sie sich einem Ensemblespiel nicht musterhaft einfügen konnten. Sie war also offenbar wo anders gelegen. Wenn in einem Ensemble der eine als „Star" erscheint, so trifft der Vorwurf gemeiniglich nicht ihn, sondern die andern. Als es nun immer schwieriger wurde, für Adele Sandrock Raum zu künstlerischer Betätigung zu schaffen, und man, um zu vermeiden, was sich jetzt vollzogen hat, einige der älteren Stücke, die ohnedies schon ziemlich abgespielt waren, im Jahre ein- oder zweimal öfter ansetzte, als sie es eigentlich vertrugen, da konnte man den letzten Trumpf ausspielen: man rannte mit den Kassarapporten herum und rief triumphierend: „Sie zieht nicht mehr!" Und so ist es gekommen, daß schon seit längerer Zeit auf der einen Seite die Sandrock über mangelhafte Beschäftigung klagte, während andrerseits ihre Kollegen fanden, sie sei viel zu viel beschäftigt. Nun sind die Früchte endlich gereift. Adele Sandrock hat ihre stürmisch verlangte Entlassung erhalten. Das ist wahrscheinlich nicht gut für Adele Sandrock. Es ist aber gewiß nicht gut für das Burgtheater.



Die vier Gewinner.

Volksstück in drei Akten von Philipp Langmann. Deutsches Volkstheater 12. November 1898.

Im Deutschen Volkstheater wurden am 12. November „Die vier Gewinner“ von Philipp Langmann aufgeführt. Der Erfolg reichte an desselben Autors „Bartel Turaser“ nicht heran, nach dem zweiten und besonders nach dem dritten Akte fehlte es auch nicht an Widerspruch. Und doch zeugt auch dieses Stück von Langmanns schöner Begabung. Über die Gefahren des zweiten Aktes half die treffliche und gut abgetönte Darstellung so ziemlich hinüber. Aber wie es beim Theater zu gehen pflegt, kam im späteren Akte die Verstimmung zum Ausdruck, die im früheren bei vielen entstanden war. Es ist ja richtig, es kommt vor, daß Menschen, und nicht nur der niederen Volksschichte, sich eines unverhofften Gewinnes, wie er den „vier Gewinnern“ im Lotto zugefallen war, rasch auf möglichst törichte Weise wieder entledigen. Aber daß das allen vieren auf einmal, in kurzem Zeitraume eines Aktes widerfährt, war den Zusehern doch ein bißchen zuviel. Und dann war ihnen auch leid um die armen Hascher, besonders um die Rosa, deren Schmerz von Fräulein Glöckner geradezu ergreifend zum Ausdruck gebracht wurde. War auch der bühnenkundige Direktor der offenbaren Gefahr, die aus der Einfügung dieses zweiten Aktes in ein „Lustspiel“ drohte, durch Änderung der Bezeichnung „Lustspiel“ in die Bezeichnung „Volksstück“ ausgewichen, so konnte das doch daran nichts ändern, daß der erste und letzte Akt tatsächlich Lustspielcharakter haben und daß sich der zweite mit ihnen nicht recht verträgt. Und so kam es, daß man für die wirklich feinsinnige Lösung im letzten Akte nicht die richtige Stimmung aufbrachte. Die vier Verlierer werden, jeder in seiner Art, im letzten Akte wieder die vier Gewinner. Am schönsten hat dies Langmann am alten Hofmann durchgeführt. Wie Bret Harte uns oft damit ergreift und überrascht, daß er uns an den rohesten Kerle einzelne Züge von besserem Empfinden, ja von Zartsinn zeigt, läßt Langmann den Spieler

und den Säufer sich mit Rosa in dem Wunsche begegnen, man solle den alten Mann in dem Wahne lassen, die Tombakuhr, mit der er betrogen wurde, sei von Gold. Und so lebt der Alte beglückt und zufrieden weiter. Denn darauf allein kommt es ja an, was man glaubt zu besitzen, nicht darauf, was man wirklich innehat. Wie oft besteht unser Glück nur darin, daß wir nicht wissen, welch erbärmlicher Quark es ist, den wir so hochschätzen! Aber wehe uns, wenn die lieben Mitmenschen davon Kenntnis erhalten, denn sie sind im allgemeinen nicht so zartfühlend wie die Fabriksarbeiterin Rosa, wie der Säufer Markowitsch und wie der Spieler Jordan, sondern sie rennen und schreien sich fast die Schwindsucht an den Hals, damit wir's nur gleich erfahren: Deine Uhr ist von Tombak, deine Gedichte sind ein Schmarrn, dein Freund ist ein Lump, deine Geliebte oder deine Frau ist eine Hure, deine Ideen sind ein Irrtum. Und es würde ja gar nichts daran liegen — wenn wir es nur nie erführen.



Schilleraufführungen im Burgtheater.

10., 21. und 22. November 1898.

Dem „Wallenstein" (12. und 14. Oktober 1898) folgten im November drei andere Dramen Schillers: „Die Jungfrau von Orleans" (10. November), „Maria Stuart" (21. November), „Die Räuber" (22. November). Die Aufführung der Jungfrau gewann durch die Besetzung der Titelrolle mit Fräulein Medelsky erhöhtes Interesse, in der Stuart und den Räubern setzte der „Gast" Kainz als Mortimer und Franz Moor den Siegeszug, den er im vorigen Herbste im Burgtheater begonnen hatte, fort. Über Fräulein Medelsky habe ich bereits geschrieben, von Kainz eingehender zu sprechen, wird der beste Anlaß sein, wenn er sein Gastspiel beendet haben wird. Was die Aufführungen im übrigen betrifft, kann man wohl kaum sagen, sie hätten wesentlich gewonnen.

Die Schillerschen Dramen gehören leider seit Jahren nicht zu den „klassischen" Vorstellungen des Burgtheaters. Was ist die Ursache hievon? Sie ist klar geworden, als Mitterwurzer wieder in das Burgtheater eintrat und den König Philipp und den Franz Moor spielte, und die Eindrücke, die man bei dem Kainzschen Gastspiele gewinnt, zeigen, daß es sich damals nicht etwa um Sondererscheinungen, die sich eben bloß bei Mitterwurzer ergaben, handelte. Wie wenige aus der „alten Garde" konnten sich in dem Freilicht, das Mitterwurzer um sich verbreitete, behaupten! Wie matt, wie fahl erschienen manche der „alten Götter" neben ihm. Und dasselbe hat sich wieder bei Kainz gezeigt. Aber es fehlte auch in beiden Fällen nicht an Beweisen, daß der Grund, warum Mitterwurzer und Kainz oft „aus dem Ensemble traten", nicht in ihnen, sondern in anderen lag. So war, um nur von den „Älteren" zu sprechen, Robert als Posa und als Leicester nie so gut, als da er mit Mitterwurzer und Kainz spielte, und Baumeister konnte sich jeden Tag neben Mitterwurzer und kann sich jeden Tag neben Kainz stellen, ohne an seiner Größe irgend etwas einzubüßen. Und so ließen auch gerade diese Künstler Mitterwurzer immer volle Gerechtigkeit zuteil werden und haben von anfang an zum Engagement des Kainz freundlich Stellung genommen, ja ohne die Mithilfe Baumeisters wäre es wohl gar nicht gelungen, die gegen sein Gastspiel erhobenen Bedenken zu überwinden. Die Feinde Mitterwurzers aber waren und die Feinde von Kainz werden sein jene, deren Licht nur im Dunkel flimmert, die es nicht vertragen, wenn man in ihre Schauspielkunst ordentlich hineinleuchtet, die dem Publikum, der Kritik und jedem erfolgreichen Künstler grollen, weil ihnen noch immer der Beifall längst entschwundener Jahre schmeichelnd in den Ohren klingt, weil sie noch immer im Geiste in den schönen Tagen leben, in denen, wenn sie selbstbewußt durch die Straßen schritten, die Leute einander anstießen und verzückt ihre Namen murmelten und wo die Mädel in sie verliebt waren.

Und warum gefielen diese Schauspieler damals so sehr und warum gefallen sie heute nicht mehr? Der Geschmack hat sich geändert, wir legen heute mehr Gewicht auf die Natürlichkeit der Sprache und des Spieles als auf Deklamation und

Pose. Gewiß! Aber warum schritten sie nicht fort mit dem Geiste der Zeit? Und sind sie wirklich nur stehen geblieben und nicht vielmehr zurückgegangen? Und warum ist dies geschehen? Der Grund ist sehr einfach. Jede Glanzepoche eines Instituts birgt auch schon die Keime zu seinem Verfall. Und wenn sich dieser hier verhältnismäßig so rasch entwickelte, so liegt der Grund eben in der Maßlosigkeit des Personenkultus, den jene hervorrief. Es hat nicht jeder zum Schutze gegen die hieraus erwachsenden Gefahren das rastlose Streben eines Sonnenthal, die geniale Intuition einer Wolter, die vollendete Technik einer Hohenfels, die natürliche Bescheidenheit einer Schratt, eines Baumeister. Umrauscht vom Jubel der Menge, wird der Mensch leicht dem Wahne der absoluten Größe zugänglich: jetzt ist er oben, alles was er macht gefällt den Leuten, jetzt braucht er nichts mehr zu lernen, ja jetzt kann er nichts mehr lernen. Jeder, dem das widerfährt, ist verloren, besonders aber der Schauspieler. Die Vorzüge werden durch Übertreibung zu unangenehmen Fehlern, die Fehler durch Angewöhnung zu störenden Manieren und die Manieren durch Anhäufung zu unerträglicher Manieriertheit. Und wer soll dann jenen, die noch immer in den Wolken ihrer eingebildeten Größe zu schweben glauben, während sie längst in den Nebeln der Niederungen versunken sind, und denen, die sich etwas zu vergeben glauben, wenn sie hinter jenen an Selbstbewußtsein zurückstünden, ihre Fehler vorstellen, durch Rat Förderung zuteil werden lassen? Welcher inneren und erst welcher äußeren Autorität bedürfte hiezu der Direktor — oder der Regisseur, wenn einen solchen das Burgtheater überhaupt hätte! Wenn, um nur ein Beispiel zu nennen, der Direktor etwa der Ansicht wäre, König Karl in der „Jungfrau" bedürfe keines sonderlichen Aufwandes an Stimmitteln, ja ein solcher widerstreite seinem Wesen, seiner Würde, der ganzen Situation — kann er sicher sein, das, was ja jeder Schauspieler können muß, daß er kein Organ aufbiete, bei jedem Schauspieler durchzusetzen?

So liegt die Schwierigkeit oft im Nichtkönnen und oft auch im Nichtwollen. Das letztere macht sich aber auch noch in einer andern Richtung hindernd geltend. Die Schauspieler

wollen sehr oft die Rollen, die sie nicht spielen können oder nicht mehr spielen können, nicht hergeben, und jeder Eingriffsversuch in das hergebrachte Monopol bedeutet dann erbitterten Kampf. Steht nun dem Direktor eine verläßliche, siegreiche Kraft, wie Mitterwurzer sie war, zu Gebote, wie Kainz sie ist, dann mag er fröhlich den Kampf aufnehmen, unbekümmert die morschen Mauerstücke niederreißen und durch neue ersetzen. Im andern Falle aber wiegt die zweifelhafte Aussicht auf halben Erfolg die sichere Gefahr der Meuterei im eigenen Lager nicht auf — und es bleibt beim alten. Und so ist das Vorhandensein eines Künstlers, wie Mitterwurzer es war, wie Kainz es ist, nicht nur die Voraussetzung dafür, daß die Rollen, die er selbst spielt, wirkungsvoll gestaltet werden, sondern auch dafür, daß die andern Rollen in die richtigen Hände gelangen können. Und darum muß er nicht nur solchen, deren Rollen er spielt, sondern auch solchen, deren Rollen er nicht spielt, zur Pein gereichen. Er ist die Geißel, mit der die andern gezähmt werden, der Festungsturm, unter dessen Schutz der Neubau aufgeführt wird. So habe ich das Engagement von Mitterwurzer und das von Kainz aufgefaßt. Auf Liebe durfte ich mit dieser Auffassung freilich nicht rechnen — und sie ist mir auch nicht zuteil geworden.

Aber Mitterwurzer ist tot und Kainz ist nur zu einem kurzen Gastspiel da. Und die Zwischenzeit wird benützt, unbequeme Neubauten wieder niederzureißen und alte Ruinenmauern wieder herzustellen. Die Sandrock ist weg. Gut, oder vielmehr schlecht. Ich darf wohl, ohne anmaßend zu sein, sagen, daß, wenn das Gastspiel von Kainz in der „Stuart" und den „Räubern" trotzdem möglich war, dies mein bescheidenes Verdienst ist, weil ich die den Wienern fast nur als Dialektschauspielerin bekannte Bleibtreu engagiert habe und sie so beschäftigte, daß sie auch die Stuart und die Amalie spielen konnte und kann. Ich habe freilich in der „Wage" gelesen, daß man die Rolle der Stuart Frau Hohenfels angeboten hatte, damit sie „diese Gestalt endlich ihres heroisch-pathetischen Charakters entkleide". Darüber, wie weit der „Briefsteller", der diese Worte geschrieben hat, die Maria Stuart kennt, will ich mir kein Urteil erlauben: Frau Hohenfels aber muß er wohl schlecht gekannt haben, denn die ist viel zu gescheit, als

daß sie auf so etwas hineinfällt. Fräulein Bleibtreu hat die Stuart „ihres heroisch-pathetischen Charakters nicht entkleidet", aber sie hat mit ihr einen großen, schönen Erfolg errungen und wurde mit Beifall überschüttet. Ich kann mir wohl eine Erörterung darüber, ob die Sandrock oder die Bleibtreu die bessere Stuart ist, ersparen. Ich habe aber mit dem Engagement dieser beiden Künstlerinnen dem Burgtheater nicht nur zwei Marien gewonnen, sondern auch eine Elisabeth. Und mit dem Ausscheiden der Sandrock hat es nicht nur eine Maria, sondern auch die Elisabeth des Fräulein Bleibtreu verloren.

Es hat nicht wenig Kampf und Verdruß gekostet, seinerzeit die Elisabeth von Frau Lewinsky an Fräulein Bleibtreu zu übertragen. Nun ist's erreicht, die Sandrock ist draußen und Frau Lewinsky kann wieder ihre Elisabeth spielen. Freilich, als ich sie ihr wegnahm, da wußte sie nur eine Erklärung dafür, ich habe etwas gegen sie, ich könne sie nicht leiden. Das ist immer so beim Theater. Nimmt man einer Schauspielerin Rollen, so kann man sie nicht leiden. Gibt man ihr Rollen, so liebt man sie. Und welch Wunder der Natur, in ein paar Wochen sind schon die Kinder da. Gott, wieviel Kinder habe ich in den acht Jahren gehabt, oft hat mich fast ein Neid gegen mich wegen dieser bewundernswerten Anlagen und Kräfte erfaßt! Nun, weil ich unter dem Verdachte stehe, aus Mangel persönlicher Sympathie die Rolle der Elisabeth ihrer früheren Trägerin entzogen zu haben, so will ich jedes persönliche Urteil über deren jüngste Leistung unterdrücken, auch verschweigen, was ich an Ausrufen und Bemerkungen vom Publikum gehört habe, und ohne Kommentar aneinanderreihen, was am Tage nach der Vorstellung in den Blättern gedruckt zu lesen war, wobei ich die Journale nach alphabetischer Reihenfolge zitiere.

„Manches war des Burgtheaters geradezu unwürdig, wie zum Beispiel die Elisabeth der Frau Lewinsky." (Deutsches Volksblatt.) „Wer für seinen preiserhöhten Sitz Frau Lewinsky als Elisabeth zu sehen bekommt, hat ein Recht darauf, sich zu ärgern." (Deutsche Zeitung.) „Fräulein Bleibtreu verdonnerte mit starkem Talent die Königin Elisabeth, wofür wir ihr, da Elisabeth von Frau Lewinsky gespielt wurde, dankbar sein wollen

bis zu unserm letzten Atemzuge.“ (Extrablatt.) „Im übrigen litt die Vorstellung an schweren Gebrechen … Und Frau Lewinsky spielte die Elisabeth!!“ (Fremdenblatt.) „Von der entsprechenden ‚Zusammenstellung der Nebenfiguren‘ war keine Spur zu entdecken. War doch sogar eine der wichtigsten Hauptfiguren, die Königin Elisabeth, den Händen der Frau Lewinsky anvertraut. Das sagt wohl genug.“ (Österr. Volkszeitung.) „Frau Lewinsky aber als Elisabeth stellt einen vor ein welthistorisches Problem. Man begriff die englische Revolution; nur daß hinter ihr überhaupt noch zwei Könige ertragen wurden, begriff man nicht.“ (Neues Wiener Journal.) „Frau Lewinsky gab die Elisabeth voll königlicher Hoheit in Haltung und Sprache.“ (Reichspost.) „Frau Lewinsky als Elisabeth! Das streift hart an die Parodie, und es war der ganze gewaltige Respekt vor Schillers Größe nötig, um jene stille Heiterkeit zu bannen, die einer Tragödie so tragisch werden kann.“ (Reichswehr.) „Die Schwächen der Vorstellung waren die Königin Elisabeth, in deren Munde sich die Versicherung, daß das Weib nicht schwach sei, ziemlich gewagt ausnahm …“ (Vaterland) „Aber schon bei Elisabeth hub der Jammer an. Frau Lewinsky gab die stolze Königin mit ihrer bürgerlichen Behäbigkeit, mit der Würde einer Jour-Dame, und ihre ausdrucksunfähigen Gebärden verschwiegen alles, was in der Seele der Elisabeth vorgeht. Ach, wie mißhandelt sie das Wort! Wie gering und wie schwächlich tönen Schillers Verse von ihren Lippen. Warum, so fragt man sich, muß diese brave, sympathische Frau durchaus Theater spielen, und wenn sie's schon tut, warum wird ihr die Isabeau und gar die Elisabeth ausgeliefert?“ (Wiener Allgemeine Zeitung.) „Frau Lewinsky gab die Elisabeth. Man soll, auch im Amt, die Galanterie nicht ganz beiseite setzen, darum sei nur gesagt: es war nicht schön.“ (Wiener Tagblatt.) Um dem Verdachte zu entgehen, als verschwiege ich etwa die eine oder andere gute Kritik neben der der „Reichspost“, bemerke ich, daß die übrigen Blätter, nämlich die „Arbeiter-Zeitung“, die „Ostdeutsche Rundschau“ und die „Wiener Abendpost“ Frau Lewinsky überhaupt nicht erwähnen, das „Neue Wiener Tagblatt“ und die „Neue Freie Presse“ aber sie nur in folgender

Weise nennen: „Fräulein Bleibtreu fand die Maria erst, als in der Elisabeth der Frau Lewinsky ihre ehemalige Rolle ihr verkörpert entgegentrat", und „die Elisabeth, eine der besten Rollen der Frau Lewinsky, war ihr nach Fräulein Bleibtreus Thronwechsel wieder zugefallen." Letzterer Satz erscheint nach dem Angeführten freilich als das schärfste Verdikt über Frau Lewinsky.

Josef Kainz im Burgtheater. — Schnitzlers „Vermächtnis".

Schauspiel in drei Akten von Artur Schnitzler. 30. November 1898.

Man hat jetzt Kainz in Wien kennen gelernt. Er spielte Ernesto in „Galeotto" (8. Oktober 1897), Teja, Fritzchen, den Maler in „Morituri" (10. Oktober 1897 und 24. November 1898), Hamlet (13. Oktober 1897), König Alfons in der „Jüdin von Toledo" (14. Oktober 1897), Mortimer in „Maria Stuart" (21. November 1898), Franz Moor in den „Räubern" (22. November 1898), Leon in „Weh' dem, der lügt" (25. November 1898), Romeo (26. November 1898). Gesehen hatte man ihn schon früher in Wien. Ich denke da nicht an die Zeit, als Kainz vor so und so viel Jahren an einer kleinen Winkelbühne seine schauspielerische Tätigkeit begann — wenn ich nicht irre, just an dem gleichen Tage, an dem er 1897 zu seinem ersten Gastspiel am Burgtheater in Wien eintraf — sondern ich denke an die Tage der „internationalen Musik- und Theaterausstellung". Am 7. Mai 1892 spielte da Kainz den Fernando in „Stella". Er spielte dort einmal und nicht wieder. Die Kritik hat ihn damals achtungsvoll behandelt, das Publikum hat sich kühl gegen ihn verhalten. Viel mag dabei an den äußeren Umständen gelegen gewesen sein. Aber fragen wir uns ehrlich — wenn er auch 1892 im Burgtheater alle die andern Rollen gespielt hätte, in denen er jetzt aufgetreten ist, würde

er so auf uns gewirkt haben wie heute? Ja, noch mehr, wie wäre wohl sein Romeo, der so gar nichts von dem traditionellen, mit Krawateltenor behafteten schmachtenden Jüngling an sich hat, aufgenommen worden, hätte er sein Gastspiel 1897 mit ihm begonnen? Es muß sich also von 1892 auf 1897 etwas geändert haben, und es muß sich auch noch seit seinem ersten Gastspiel etwas geändert haben. Und da sich er in den paar Jahren kaum wesentlich geändert haben dürfte, muß sich in uns etwas geändert haben; und das kann, bevor er hier seine Kunst zu zeigen begann, nicht durch ihn geschehen sein, von seinem Debut ab aber werden wir allerdings auch mit dem Einflusse seiner Art auf uns zu rechnen haben. Und die Sache ist eigentlich ganz klar. Erinnern wir uns doch nur, wie befremdend die ersten Dramen Hauptmanns auf einen großen Teil unseres Publikums wirkten, erinnern wir uns doch nur, welche Etappenpolitik man im Burgtheater befolgen mußte, um von Ibsens „Volksfeind“ zu „Klein Eyolf“ und der „Wildente“ zu gelangen, ja erinnern wir uns, welch verschiedene Aufnahme dieselbe „Wildente“ innerhalb weniger Jahre im Deutschen Volkstheater, wo sie abgelehnt wurde, und im Burgtheater, wo sie ein Kassastück ersten Ranges wurde, erzielte — obwohl derselbe Mitterwurzer beide Male den Hjalmar, und ihn gewiß auch beide Male mit gleicher Kunst in gleicher Art spielte.

Unser Geschmack hat sich eben geändert, und er ist geändert worden durch das moderne Drama. Das konnte aber nicht geschehen, ohne daß nicht auch unsere Anforderung an die Schauspielkunst geändert und diese selbst beeinflußt worden wäre. Wie sollte man durch Pathos wirken, wenn den Reden das Pathetische fehlte, wie durch Deklamation von Monologen entzücken, wenn die Stücke keine Monologe enthielten, wie durch Herausbrüllen der Abgangsworte und der Aktschlüsse frenetischen Beifall entzünden, wenn die Dichter „Abgänge“ und stilisierte „Aktschlüsse“ vermieden? Wer in Ibsen, in Hauptmann gefallen wollte, mußte sich nach anderen „Wirkungen“ umsehen, er wurde zu einer andern Spielweise gewaltsam hingedrängt; wenn ihm überhaupt noch zu helfen war, mußte er Wein in sein Wasser schütten — oder doch so tun, als täte er es. In diesen

Umbildungsprozeß fiel das Gastspiel und Engagement Ferdinand Bonns am Burgtheater. Bonn hatte ein ganz richtiges Verständnis für die geweckten Wünsche, für die entstandenen Bedürfnisse: er wollte das, was Kainz kann. Und so gefiel er jenen, die sich über ein beiläufiges Zusammentreffen ihrer theoretischen Wünsche und der von ihm, oft mit mehr Selbstbewußtsein als Klugheit, promulgierten Thesen bereits klar geworden waren und darüber seine unfertige Fahrigkeit übersahen, und mißfiel jenen, denen sein Können nicht genügte, wie auch jenen, die der „modernen Art" überhaupt abhold waren. Man mag über Bonn selbst denken wie man will, sein Engagement am Burgtheater war jedenfalls eine nicht unwichtige Phase in dem Wandlungsprozesse, den unser Geschmack in den letzten Jahren durchgemacht hat. Und als Mitterwurzer kam, begrüßten wir ihn schon mit ganz andern Augen, als mit denen wir ihn seinerzeit scheiden gesehen hatten. Damals war er vielen nur als ein genialer, verrückter Querkopf erschienen. Jetzt erkannten wir ihn als ein Genie. Er mag sich ja auf den langjährigen Gastspielreisen, bei denen andere verschlampen und zu Grunde gehen, „abgeklärt" haben. Aber sollte der Unterschied zwischen dem Mitterwurzer von einst und dem von später wirklich so groß gewesen sein? Das ist kaum anzunehmen; daran, daß wir uns ändern, pflegen wir ja meist nicht zu denken, und so buchten wir einfach die Differenz im Resultat ganz auf seinen Konto. Mitterwurzer war uns eben mit genialer Intuition vorausgeeilt, und wir können uns glücklich schätzen, daß wir ihm, leider in der zwölften Stunde, noch so beiläufig nachgekommen sind. Und welchen Widerspruch fand Mitterwurzer anfangs noch bei einzelnen, so als König Philipp, als Franz Moor!

Nun, und kaum anders wäre es Kainz ergangen, hätte er sich im Burgtheater als Romeo eingeführt, nicht zu reden davon, wie seine Aufnahme als Mortimer, Romeo, Franz Moor, sagen wir im Jahre 1892, gewesen wäre. Die Hauptsache ist, er kam, wurde gesehen und siegte. Welch weites Reich des Könnens hat uns dieser Künstler nur in der Verschiedenartigkeit der Rollen gezeigt! Und dabei spielt er noch den Faust und — den „Zwirn" im Lumpazivagabundus! Und diese Kunst der

Rede, diese Kraft der Charakterisierung, diese geistige innere Gewalt, mit der er immer unser Interesse in höchster Spannung erhält, auch wenn wir ihm einmal widersprechen möchten! Aber wir dürfen nicht ungerecht sein gegen andere. Der Unterschied im künstlerischen Können zwischen ihm und vielen andern ist groß, aber nicht der ganze Unterschied in der künstlerischen Wirkung beruht auf ihm. Kainz bedient sich im Wettbewerb noch eines andern Mittels, eines Mittels, das man gewöhnlich nennen könnte, wenn es nicht eben an manchen Orten ungewöhnlich wäre, eines Mittels, das man, wenn er es nur hier benützt hätte, geradezu diabolisch nennen müßte: der Mann lernt nämlich seine Rollen und er kann sie so, daß er ohne Souffleur spielen könnte. Ja, Bruder, freilich, da hört die Konkurrenz bei vielen auf. Und darum ist der Mann frei auf der Bühne; er ist frei in der Rede, die er nicht zu dehnen und durch immer wiederkehrende Pausen zu zerreißen braucht, um seinen geistigen Bedarf von dem Souffleur stückweise aufzuschnappen; er ist frei in der Bewegung, weil er nicht genötigt ist, immerwährend in der Nähe des Souffleurkastens oder der hinter den Kulissen postierten Souffleure herumzutanzen; er ist frei im Aufwand an Stimmitteln, weil er keinen laut mitredenden Souffleur zu überschreien oder doch zu decken hat. Das Publikum empfindet es wohl unangenehm, wenn es oft ein ganzes Stück zweimal, einmal aus dem Souffleurkasten heraufgezischt und dann auf der Bühne zusammengestoppelt, genießen muß, aber es ahnt gar nicht, welche Macht für den Schauspieler darin liegt, wenn er seine Rolle gleichsam im Schlafe aufsagen kann, und wie wenig von dieser Macht manchmal dem Schauspieler zu eigen ist.

Als Abschiedsvorstellung hat Kainz den Romeo gespielt. Über zwanzigmal hat man ihn herausgejubelt, als das Stück zu Ende war. Das ist ja ein Romeo der Sezession, hat mir ein geistvoller Mann gesagt, als die Vorstellung zu Ende war. Vielleicht. Und warum nicht? Wir leben ja doch in der Zeit der Sezession, und ihren Wirkungen können sich auch jene Maler und Bildhauer nicht ganz entziehen, die anderswo als in der „Sezession" ausstellen, ja die sie geradezu bekämpfen. Hoffen

wir, daß wir auch bei solchen Schauspielern Wirkungen dieses Romeo sehen, die diesen Romeo niemals lieben werden.

Das mit einer gewissen „Plötzlichkeit" veranstaltete Gastspiel Kainz hatte die Hinausschiebung der für vorige Woche angesetzt gewesenen Novität „Das Vermächtnis" von Schnitzler zur Folge gehabt. Dieses Stück wurde nun letzten Mittwoch gegeben. Das Publikum hat dem Dichter und den Darstellern lebhaften Beifall gespendet.

In einem gewissen Sinne ist das Stück ein Tendenzstück. Der Dichter hat die Tendenz nicht offen ausgesprochen, er hat nur einen Zipfel von der Decke aufgehoben, unter der sie liegt, aber das Publikum hat sich nicht täuschen lassen, und das auf der Galerie schon gar nicht, und zum Schlusse haben sie von oben jubelnd die Decke heruntergerissen, so daß die „freie Liebe" sich in völlig unbekleidetem Zustande einem verehrungswürdigen hohen Logen- und Parkettpublikum präsentierte. „Das Heiraten ist doch nur eine nebensächliche Formalität und der außereheliche Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Frau ist keine Sünde." Das ist die These. Freilich, das Stück scheint nur einen einfachen Vorgang zu erzählen, Ein junger Mann bittet auf dem Totenbette seine Familie, daß sie seine Geliebte nebst Kind bei sich aufnehme. Das Versprechen wird im ersten Akt gegeben, im zweiten gehalten, im dritten nach dem Tode des Kindes gebrochen. In den die Entwicklung begleitenden Erörterungen vertritt ein Teil der Personen des Stückes die Ansicht, man könne die Geliebte des verstorbenen Sohnes nicht im Hause behalten, das sei ein Faustschlag in das Antlitz der Gesellschaft, eine „Maitresse" müsse man hassen wie die Sünde; andere wieder finden keinen Unterschied, ob es sich um die Frau oder um die Geliebte handelt. Es lassen sich nun gewiß für das eine und für das andere Gründe anführen, und es werden solche Gründe für und wider auch geltend gemacht. Aber indem der Dichter jenen Personen, die er sympathisch zu gestalten bestrebt war, die Verteidigung der Gleichstellung von Weib und Geliebter zuweist, jenen aber, die er als abstoßende Charaktere gezeichnet hat, die entgegengesetzte Position, hat er Partei er-

griffen und eben auf eine Tendenz hingearbeitet. Und hat auch er sie nirgends formuliert, so haben das andere für ihn getan. Kurz vor dem Schlusse des Stückes sagt Franziska, die Schwester des Toten, die sich stets liebend seines „Vermächtnisses" angenommen hatte: „Was einen Menschen so glücklich macht, kann nicht die Sünde sein." Das geht auf die Person, auf die uneheliche Gattin; eine dröhnende Beifallssalve von der Galerie aber bewies, daß man es auf die Sache bezog. Und ich glaube, man hat damit so ziemlich das Richtige getroffen. Freilich heißt es im Buchtexte: „Was einen guten Menschen so glücklich macht", aber auf der Bühne gilt nur das gesprochene, nicht das geschriebene Wort, und die Darstellerin der Franziska hat wohl mit Recht empfunden, daß „gut" oder „nicht gut" hier nicht mehr in Frage kommt.

Menschen werden selten durch Tendenzstücke bekehrt, und so fehlte es nicht an Leuten, die auch während und nach der Vorstellung noch der Ansicht blieben, es sei doch besser, wenn man die frühere Geliebte des Sohnes nicht in die Familie aufnehme oder sie wenigstens bei guter Gelegenheit wieder höflich entferne. Und diese Leute wurden auch durch den vermutlichen Selbstmord der Verstoßenen nicht irre gemacht, denn den konnte ja eigentlich niemand erwarten: hat Toni Weber den Tod des Geliebten, den Tod des Kindes ertragen, so wird sie doch, sollte man meinen, auch noch die Trennung von der Familie Losatti überleben! Der Dichter hat ja in einem zweifellos recht: es liegt etwas Verlogenes in unseren sozialen Zuständen, insbesondere, insofern es sich um den Geschlechtsverkehr handelt. Das Christentum hat den Begriff der „Sünde" für den außerehelichen Geschlechtsverkehr gegenüber der weitgehenden Toleranz der Griechen und Römer eigentlich erst in die abendländische Kulturwelt eingeführt. Aber wie stehen die meisten Menschen in ihrem Innern dieser „Sünde" gegenüber! Man nehme willkürlich tausend Männer, um von der heiklen Frage beim weiblichen Geschlechte nicht zu reden. Nun, wie viele werden unter ihnen sein, die noch nie „gesündigt" haben, ja denen das nicht schon ziemlich oft widerfahren wäre? Und wie nachsichtig ist die Gesellschaft in dieser Richtung — solange

nichts herauskommt! Ja aber dann, wenn die Sache offenkundig wird, dann ist alles anders. Dann wird ein kleiner Bruchteil vielleicht Anteilnahme aussprechen und betätigen, ein anderer Teil wird sich achselzuckend davonschleichen oder sich dagegen verwahren, daß man gewisse Dinge durch Anerkennung „sanktioniere“ und die meisten „Mitsünder“ werden entrüstet ihr Verdammungsurteil kundgeben. Das, was uns Schnitzler vorführt, ist nun nur ein konkreter Fall, in dem besondere Umstände bewirkt haben, daß eine aus illegitimer Verbindung Hinterbliebene in eine widerstrebende Familie aufgenommen wird, und besondere Umstände die lockeren Beziehungen wieder lösen. Man kann sich aber nicht gegen eine einzelne, sagen wir kleine und nebensächliche Inkonsequenz in unserer Gesellschaftsordnung mit Erfolg auflehnen, wenn man nicht den Mut hat, das ganze System zu bekämpfen. Und dazu sind die Losattis nicht die richtigen Leute, nicht einmal Franziska würde alle Konsequenzen hinnehmen. Und so leidet die innere Wirkung des Schnitzlerschen Dramas, so geschickt es gemacht ist und so lebenswahre Szenen es enthält, doch unter der Verquickung mit einer Tendenz, zu deren Verarbeitung und Durchführung der Apparat des Stückes nicht ausreicht.

Einer trefflichen, echt aus dem Leben gegriffenen Figur, in der die Heuchelei, Eitelkeit, Phrasenhaftigkeit und Schwäche, aus der sich der Charakter so vieler zusammensetzt, künstlerisch verkörpert ist, muß ich aber noch gedenken, des Professors der Nationalökonomie und Abgeordneten Herrn Adolf Losatti. Ja, den Mann kennen wir alle, wenn auch jeder einen andern meinen mag. Mein „Losatti“ hat mir einmal anvertraut, er würde herzlich wünschen, daß sein Sohn der jungen Frau seines alten Freundes mehr den Hof mache: „Nichts ist gesünder für einen jungen Menschen, als so ein solides Verhältnis mit einer Frau.“ Ach ja! Aber würde er zu etwaigen Konsequenzen freundlich Stellung genommen haben? Ach nein! Was aber unsern Losatti betrifft, so nennt ihn Frau Winter einen „Ehrenmann“. In Wien hat man da noch einen erweiterten Ausdruck: „Ein Ehrenmann mit Strupfen“. Ja, ein Ehrenmann mit Strupfen, das ist Herr Losatti. Prächtig vom Dichter gezeichnet

und vortrefflich, mit seltener Natürlichkeit von Herrn Hartmann gespielt.

Überhaupt war die Darstellung im wesentlichen vorzüglich. Freilich zu Anfang schien die Sache etwas bedenklich und man gewann den Eindruck, als würde ein Berliner und nicht ein Wiener Stück gespielt. Es war sehr gefährlich, das Stück so zu besetzen, daß die einleitenden Szenen Schauspielern mit ausgesprochen unwienerischem Akzent (Frau Schmittlein und Herr Paulsen) zufielen. Da kommen dann die andern lange nicht von dem falschen Tone los; erst als Frau Schratt mit ihrem elementaren echten Wiener Naturell die Bühne betrat, fanden auch Fräulein Bleibtreu, Fräulein Medelsky und Fräulein Metzl den Heimweg von Berlin nach Wien. Noch gefährlicher aber war die Besetzung des Dr. jur. Hugo Losatti mit Herrn Treßler. Zunächst ist Herr Treßler in erster Linie eine komische Kraft, wenn er auch noch anderes kann als komisch sein. Wenn er, statt jugendliche Rollen seines Faches zu spielen, sich in Rollen wie der Paris in „Romeo und Julia“ und der junge Losatti es sind, exponieren muß, so fehlt für diese Zuteilung auch dann noch die Erklärung, wenn man begreift, warum er jene Rollen nicht bekommt. Es wird halt da ein ähnlicher Grund obwalten, wie der, aus welchem man Kainz nicht als Cyrano auftreten ließ. Herr Treßler hat sich übrigens sehr anständig aus der Affäre gezogen. Trotzdem hat das Stück unter dieser Besetzung gelitten. Mit 26 Jahren gibt der Dichter selbst das Alter Hugos an; er hat ein vierjähriges Kind und wird von seinem Vater verdächtigt, früher ein Verhältnis mit seiner um zehn Jahre älteren Tante unterhalten zu haben (wie mag dieser Gedanke Papa Losatti immer erfreut haben!). Wenn wir da nicht einen gereiften jungen Mann vor uns sehen, wird das Peinliche der Situation überflüssigerweise erhöht. Herr Treßler sieht auf der Bühne selbst noch aus wie ein Kind; wenn er der Mutter gesteht: „Ich habe ein Kind,“ denken wir uns unwillkürlich, er hätte doch noch ein bissel warten können.

Frau Schratt in der weiblichen Hauptrolle hatte wieder Gelegenheit, zu zeigen, wie sie, wenn sie sich unseres kernigen heimatlichen Dialektes bedienen kann, auch tiefgehende tragische

Wirkungen zu erzielen vermag, während Frau Hohenfels in der nicht ganz ungefährlichen Rolle der Franziska mit nie versagender Sicherheit alle Klippen vermied, die da der Darstellerin und dem Stücke drohen. Sehr gut waren auch die meisten andern Mitwirkenden. Moderne Stücke werden im Burgtheater schon seit Jahren viel besser gespielt als klassische.

Das Erbe.

Schauspiel in vier Aufzügen von Felix Philippi. Burgtheater 14. Dezember 1898.

Es gibt eine Sorte von Kassastücken, deren die Theater nun einmal nicht entraten können. Die einen leben ganz von dieser Kost, die andern verwenden sie zum Erwerbe der erforderlichen Mittel, um angemessenen Aufwand für die Befriedigung besseren Geschmackes betreiben zu können. Zu dieser Sorte von „Erfolgen" gehören die Stücke Philippis. Soweit es eine Sicherheit beim Theater gibt, sind sie „sicher". Sie schlagen immer ein. Und doch sind sie nicht gut. Hiemit will ich ja nicht sagen, daß es leicht sei, solche Stücke zu schreiben. Wenn es so leicht wäre, würden ein paar Monate lang alle Menschen Dramen schreiben und fast alle Dramatiker würden „Dornenwege" und „Wohltäter der Menschheit" dichten. Nach ein paar Monaten aber wäre die Herrlichkeit aus, denn dann würde das Publikum anfangen mit faulen Äpfeln zu werfen, wenn ein solches Stück gegeben wird. Und darum ist es schade, daß nur so wenige so gut schlechte Stücke schreiben können, wie Felix Philippi. Gar viele möchten es wohl, aber nur wenige treffen es. Und unter diesen nimmt heute Felix Philippi eine achtenswerte Stellung ein. Er weiß genau, was auf der Bühne wirkt, und er weiß auch genau, was er dem Publikum bieten darf. Er weiß, daß sich das Publikum das Unglaublichste gefallen läßt, er weiß aber auch, wie man es machen muß. Denn „gemacht" muß

es eben sein, sonst ist das Publikum beleidigt. Das Publikum ist beleidigt, wenn ihm ein Autor, der nicht das Zeug dazu hat, literarisch kommen will. Herr Philippi kommt also nie literarisch. Das Publikum ist beleidigt, wenn ein Autor merken läßt, daß er sich für gescheiter als das Publikum hält. Herr Philippi beansprucht nie, gescheiter zu sein als das Publikum. Das Publikum wird aber beleidigend, wenn es darauf kommt, daß es gescheiter ist als der Autor. Herr Philippi ist immer so gescheit, wie das Publikum. Und das ist seine Kunst. Er sagt nie etwas, was das Publikum nicht versteht. Er läßt das Publikum gleich erraten, wie das Stück ausgeht; das freut die Leute zweimal; einmal, wenn sie erraten: da sind sie die Gescheiten; und einmal, wenn sie sehen, daß sie richtig geraten haben: da ist Herr Philippi der Gescheite, der das Stück genau so ausgehen läßt, wie sich's nach der Ansicht des Publikums gehört. Und dabei haben seine Stücke meist eine so köstliche Aktualität! Immer liegt eine „große Sache" im Hintergrunde, einmal ist's die Krankheitsgeschichte Kaiser Friedrichs, dann ist's die „Affäre" Kotze, dann ist's der Konflikt zwischen Kaiser Wilhelm und Bismarck. Und die Leute heißen ganz anders und das Publikum kennt sie doch gleich. Da blinzeln sich die Leute vergnügt an, jeder kommt sich so riesig intelligent vor und fragt den andern mit den Augen, ob er auch so intelligent ist. Und was tut Gott? Sie sind alle so intelligent. Da weiß man wenigstens, warum man ins Theater geht. Und da sagt sich der Direktor schon im vorhinein: „Ich brauche notwendig ein Kassastück; auf dieses Stück fällt mir das Publikum sicher herein." Nun, und dann gibt er das Stück. Und das Publikum fällt richtig hinein. Oft mehr als der Direktor geglaubt hatte und ihm lieb ist. Vielleicht schämt sich dann der Direktor. Ich wenigstens kenne einen Direktor, dem das widerfahren ist: Das war am 11. Februar 1896.

Philippi hat schon einmal am Burgtheater einen „durchschlagenden" Erfolg erzielt, nämlich mit seinem „Dornenweg". Das war zufällig auch am 11. Februar 1896. Am 14. Dezember 1898 wurde daselbst gegeben von demselben Autor: „Wer hat das Gewehr gestohlen" oder „Kaiser und Kanzler", dramatisierter

Kriminal- und Fabriksroman aus dem Englischen mit aktuellem Hintergrunde aus Deutschlands jüngsten Tagen". Auf dem Theaterzettel hieß das Stück „Das Erbe", aber das Publikum kannte sich gleich aus. Nach ein paar Szenen hatte man schon heraußen, daß sich das ganze Stück um den Diebstahl der Pläne zu einem Gewehrmodell drehe, wußte auch schon, daß natürlich nur der böse Abteilungschef Matthiesen der Dieb sei, und alle hielt nur mehr die Frage in Atem, wie es „aufkommen" werde. Und rasch machte man dann die weitere Entdeckung, der Baron Karl von Larun sei „eigentlich" Kaiser Wilhelm II. und die Statue des Gründers der Fabrik, die unten festlich enthüllt wird, sei „eigentlich" das Denkmal Kaiser Wilhelms I. und der Mann, der so viele Zigarren raucht und so gerne Bier trinkt, dessen Reden man lieber liest als hört usw. usw., der das, was der andere „materiell" geerbt hat, „geistig" geerbt hat, weil er es „aufgebaut hat in Sorgen und Kämpfen", der „über diesem Erbe wachen will, so lang" usw. und der sich schließlich doch nach — Klausendorf zurückziehen muß — nun, natürlich, das ist ja „eigentlich" der Fürst Otto von Bismarck. Und da wurde die „Stimmung" noch besser und das Publikum demonstrierte fröhlich für den toten Kanzler gegen den lebenden Kaiser und kümmerte sich gar nicht im mindesten darum, daß im Stück der Generaldirektor Heinrich Sartorius, der seinem Chef verbieten will, die Tochter seines Abteilungschefs zu heiraten, einfach ein lächerlicher Tropf ist. Und es kümmerte sich nicht darum, daß Fräulein Herta Sartorius von einer solchen Einfalt des Gemütes ist, daß die Lobesworte „Prachtmädel", „Charakter", „Persönlichkeit", die ihr Vater ihr spendet, so gar nicht auf sie passen. Es kümmerte sich nicht darum, daß Frau Geheime Kommerzienrat Sartorius das Eingehen ihres Mannes auf die Vorschläge „der Exzellenz von Küstner", die ihn mit der Baronie und einem Ministerportefeuille ködert, zuerst als „Verrat an seinem Lebenswerk" bezeichnet und ihm dann fünf Minuten später, da er doch einschlägt, „groß" zuruft: „Heinrich, jetzt tust du recht." Es kümmerte sich nicht darum, daß der Mann, der dem revozierenden Besteller der fertigen Gewehre sagt, „Abnehmen oder Konventionalstrafe blechen", keine Ahnung von der wirtschaftlichen

Funktion der Konventionalstrafe hat. Es kümmerte sich nicht darum, daß es widersinnig ist, die Beweise für den Verrat der Konstruktionspläne in der Korrespondenz und den Rechnungen zu suchen. Es kümmerte sich nicht darum, daß die ganze „Entlarvung" im vierten Akte eine Naivität aller Beteiligten voraussetzt, die an das Unerlaubte grenzt. Es kümmerte sich nicht darum, daß es die ganze „spannende Handlung" schon hundertmal in Kolportageromanen gelesen hatte und daß alle Figuren von A bis Z innerlich unwahr und verlogen sind, genau so unwahr und verlogen, wie Frau Wedekind seligen Angedenkens es war. Und daran, ob des Deutschen Reiches toter Kanzler nicht doch dafür zu gut sei, daß Herr Philippi aus ihm Tantièmen fabriziere, daran dachte das Publikum überhaupt nicht. Das Publikum will sich eben im Theater amüsieren, und schließlich kann man ihm das auch nicht verdenken, denn für das Publikum ist ja das Theater zuletzt doch da.

Die Darstellung war im allgemeinen gut, nur wird Frau Schmittlein, so trefflich sie in derben Rollen ist, nie jemand weismachen, sie sei eine Geheimrätin. Das Ereignis des Abends war das Auftreten des wiedergenesenen Baumeister in einer neuen großen Rolle. Welche erquickende Frische, welche urwüchsige, elementare Kraft und Natürlichkeit! Was Philippi vergeblich versuchte, einen Abglanz des großen Kanzlers auf Heinrich Sartorius zu werfen, das ist Bernhard Baumeister gelungen, denn in seinem Wesen lebt ein Stück von der gewaltigen Natur des großen Toten. Wenn das Publikum die Freude dieses Abends nur nicht etwa damit büßen wird, daß den „Fuhrmann Henschel" dann ein anderer spielen muß. Wie Baumeister selbst über das neue Stück Hauptmanns denkt, weiß ich nicht, wie er aber „Das Erbe" nennen mag, wenn er im kleinen Freundeskreise seine lieben, hellen, lustigen Augen herumschweifen läßt, das getrau' ich mir wohl zu erraten. „Faule Komödie" pflegt Bernhard Baumeister in solchen Fällen zu sagen.

Reprise von Sudermanns „Schmetterlingsschlacht“.

Burgtheater 14. Dezember 1898.

Sudermanns „Schmetterlingsschlacht“ hat im Burgtheater bereits die dritte Besetzung erfahren. Freilich, auf der Bühne gesehen hat man nur zwei, denn die erste wurde von einem grausamen Direktor schon in der Wiege erwürgt. Diese Wiege stand in einem westlichen Vororte Wiens. Dort stehen nämlich die Wiegen der meisten Besetzungsmißgeburten. Der Direktor erwirbt die Stücke und die Herrschaften verteilen die Rollen unter sich, zum Beispiel: Winkelmann, Herr Schöne, Max, Herr Thimig, Keßler, Herr Hartmann, Rosi, Fräulein Reinhold. Wäre das nicht süß gewesen? Der Direktor war aber damals gerade zufällig ernstlich verhindert, sich in den westlichen Bezirken über die richtige Besetzung der „Schmetterlingsschlacht“ zu informieren. Das „überflüssige“ Engagement Mitterwurzers schrie um Rache zum Himmel und man bemühte sich fürsorglich, den bösen Direktor im Justiz- oder Unterrichtsministerium oder an der Universität zu „plazieren“. Da man es aber nicht für notwendig hielt, dem bösen Direktor etwas davon zu sagen, so tat er so, als merkte er es nicht. Und er hatte damals gar keine Lust zu gehen. Denn Mitterwurzer schwamm frisch und gesund im Teiche herum und es war sehr hübsch anzusehen, wie die ältesten und fettesten Karpfen in die Höhe sprangen, wenn ihnen Mitterwurzer in die Nähe kam. Und wäre der Direktor gegangen, wäre wohl auch für Mitterwurzer kein Bleiben gewesen. Um letzteres mindestens wäre doch schade gewesen. Und so mußte der Direktor schon trachten, auch zu „bleiben“. Da er aber dazu unter anderm auch einen starken Erfolg brauchte, mußte er die Schmetterlingsschlacht schon ganz so geben, wie er's für richtig hielt. Hätte er das Stück so besetzt, wie es die westlichen Vororte für wünschenswert erachteten, so wäre das Stück nicht nur nicht über dreißigmal gegeben worden, sondern durchgefallen und er und Mitterwurzer mit ihm. Ja ich fürchte,

es wäre nicht anders gekommen, wenn er das Stück so gegeben hätte, wie es jetzt in fast vollständiger Neubesetzung — und doch so ganz anders, als es der Ansicht der westlichen Vororte entspricht — wieder in den Spielplan aufgenommen worden ist. Nicht, daß die neuen Darsteller schlecht wären, aber jene besondere Kunst fehlt ihnen, die erforderlich war, um über die großen Gefahren einzelner Situationen und einzelner Details bei einer Premiere dieses Stückes im Burgtheater hinüberzuhelfen, jene besondere Kunst, deren es bedarf, die volle starke Wirkung aus einzelnen Szenen herauszuholen.

So ist zum Beispiel Fräulein Medelsky ganz ausgezeichnet. Sie brachte entzückend die liebe, süße Dummheit so eines jungen Mädels zum Ausdruck, traf vollkommen die naive Mischung von ein bissel Lügerei und viel Aufrichtigkeit, die sich so harmonisch in der Seele des Backfisches zu vereinigen vermögen, und hatte das schlapprige Schlenkern, das diese holden Lebewesen mit ihren vier Extremitäten vornehmen, die ihnen meist als überflüssige Anhängsel zu dünken scheinen, glücklich der Natur abgelauscht. Freilich, sie brauchte ja auch nicht weit zurückzudenken. Aber die Schwierigkeit im Schlusse des dritten Aktes hat sie doch nicht bewältigt, das konnte ihr auch nicht gelingen, dort bedarf es einer vollendeten Technik, die sich nur langsam erwerben läßt. — Oder Frau Schmittlein. Sie war ja ganz gut, aber in den Anfang der großen Rede im letzten Akte lachte ihr das Publikum wiederholt hinein. Das ist Frau Hartmann nicht widerfahren. Und wäre es bei der Premiere geschehen, so hätte das Publikum auch lustig weiter gelacht und das Stück wäre begraben gewesen. Oder Herr Zeska. Er war ja sehr gut, aber die Hauptsache seiner Rolle, das, was in den letzten Sätzen darinnen steckt, wo an Keßlers Geist vorüberzieht, wie sein Leben hätte werden können, blieb er schuldig. Else und Laura sind an Frau Devrient und Fräulein Witt übergegangen. Ich habe viele sagen hören, Fräulein Wilhelmine Sandrock sei ihnen als Else lieber gewesen; gewiß war auch diese Schauspielerin, in der man seinerzeit in effigie ihre Schwester Adele aus dem Burgtheater hinauskomplimentiert hat, keine vollkommene Else, aber auch Frau Devrient war das nicht und sie hat sich auch ihre Aufgabe

durch ihr Kostüm wesentlich erschwert: zum mindesten paßte ihre Toilette nicht in die Familie Hergentheim. Fräulein Witt aber, eine so ausgezeichnete Künstlerin sie ist, konnte ihre bei weitem nicht so reichbegabte Vorgängerin nicht erreichen; ihr leuchtet die Intelligenz zu sehr aus den Augen, aus jeder Miene heraus, als daß sie Rollen wie die Laura oder unlängst die Eva im „Erfolg" ganz glaubhaft darzustellen vermöchte. Sie muß eben, will sie nicht spazieren gehen, spielen, wofür gerade niemand anderer da ist. Das ist schade, denn es gibt nicht viele Künstlerinnen wie sie. Warum Herrn Reimers der Max abgenommen wurde, weiß ich nicht. Vielleicht weiß es auch sonst niemand. Herr Frank war übrigens viel besser als sein Ruf. Es scheint, daß mehr von einem Charakterspieler als einem Liebhaber in ihm steckt. Herrlich wie immer war der alte, ewig junge Baumeister.



Fuhrmann Henschel.

Schauspiel in fünf Akten von Gerhart Hauptmann. Burgtheater 19. Jänner 1899.

Am 6. Dezember 1891 hielt Gerhart Hauptmann, der Autor des „sozialen Dramas" Vor Sonnenaufgang und der „Familienkatastrophe" Das Friedensfest, seinen Einzug im Wiener Hofburgtheater mit dem „Drama" Einsame Menschen. „Vor Sonnenaufgang" war am 20. Oktober 1889 von der „Freien Bühne" in Berlin aufgeführt und vom Publikum niedergebrüllt worden; dieselbe Freie Bühne hatte am 1. Juni 1890 „Das Friedensfest" und am 11. Jänner 1891 die „Einsamen Menschen", gegeben und diese waren dann, durch L'Arronge auf vier Akte zusammengezogen, in das Repertoire des Deutschen Theaters übernommen worden. Die Meinungen waren geteilt geblieben, einen unbestrittenen Sieg zum mindesten hatte Hauptmann auch mit diesen Dichtungen nicht erfochten. Auch nach der Wiener Aufführung waren die Urteile weit auseinandergehend; aber wenigstens hatte

man nicht in das Stück an ernsten Stellen hineingelacht, wie es in Frankfurt geschehen war. Viele Leute waren indigniert, daß man derlei im Burgtheater gebe, ein ansehnlicher Teil des Publikums aber trat lebhaft für die Dichtung ein. Ähnlich erging es in Wien auch mit dem wenige Wochen später (8. Februar 1892) am Burgtheater aufgeführten „Kollege Crampton", während diese Komödie in Berlin mit Engels schon einen zweifellosen, dauernden Erfolg erzielt hatte. Am 26. Februar 1893 folgten in Berlin, wieder an der Freien Bühne, „Die Weber". Um ihrer angeblichen „Tendenz" willen auf das heftigste von den Parteien umstritten, von Machthabern mit dem Anathem belegt, haben sie die Stellung Hauptmanns als des bedeutendsten unter den lebenden Dichtern Deutschlands begründet und seinen Namen zu allen zivilisierten Nationen getragen.

In Wien gelten „Die Weber" noch heute als staatsgefährlich, sie dürfen nicht gegeben werden. Wohl aber sah man im Burgtheater „Hannele" (6. Dezember 1893), jene wundervolle, von herrlichster Poesie erfüllte Verklärung des armen Taglöhnerkindes, sowie „Die versunkene Glocke" (9. März 1897) und im Deutschen Volkstheater die göttliche Diebskomödie „Der Biberpelz" (3. April 1897). Die Aufführung von Stücken eines Dichters, der staatsgefährliche Sachen geschrieben hat, unterliegt an Hoftheatern immer gewissen Schwierigkeiten. Die Leitung des Berliner königlichen Schauspielhauses war mit der Aufführung von „Hannele Matterns Himmelfahrt" vorausgegangen, aber sie wurde bald bemüßigt, die Dichtung aus dem Repertoire verschwinden zu lassen. In Wien war es nahe daran, daß die Aufführung noch am Tage der Vorstellung selbst inhibiert worden wäre. Erst nachdem der Direktor auf einer schriftlichen Mitteilung des Verbotes bestanden hatte, wurde die Aufführung mit dem beigefügten Wunsche, das Stück möge durchfallen, gestattet. Nun, „Hannele" ist auch in Wien nicht durchgefallen. Einige besonders vornehme Leute waren zwar beleidigt, daß man mit einem Proletarierkinde so viele Geschichten mache, aber dem mächtigen Eindrucke konnte sich doch niemand entziehen, und die Dichtung hat sich auch im Repertoire erhalten und ist gewiß schon zwei Dutzend mal gegeben worden.

Warum ich auf diese Momente alle hinweise? Aus zwei Gründen. Erstens ist es interessant, vergleichend zu betrachten, welch ungeheurer Umschwung sich in der Haltung unseres Publikums in diesen wenigen Jahren vollzogen hat. Als gestern nach dem ersten Akte der Regisseur für den Dichter erschien, verlangten die Galerien sofort so ungestüm nach diesem, daß sie jenen fast verletzend zurückzuweisen schienen. Und mit welchen Beifallsstürmen wurde Hauptmann begrüßt und immer wieder überschüttet! Man konnte fast den Eindruck haben, es sei den Leuten gleich, was da unten gespielt würde und noch kommen sollte: sie hätten zu allem applaudiert und gleich heftig. So ändern sich die Zeiten und so wenig ändern sich die Menschen: denn diese lassen sich immer am liebsten leiten — vom Vorurteil.

Aber noch aus einem Grunde habe ich der Aufführung der früheren Dramen Hauptmanns am Burgtheater gedacht und daran erinnert, daß ich zu einer Zeit, da Hauptmann mehr verhöhnt und verlästert als anerkannt und gefeiert war, unter den größten Schwierigkeiten und, ich darf wohl sagen, Gefahren, mit der Tat für ihn eingetreten bin. Nicht um mir selbst angebliche „Verdienste" anzukreiden, erlaube ich mir diesen Hinweis, sondern um jedes Mißverständnis über meine persönliche Meinung von der Bedeutung Hauptmanns auszuschließen, wenn ich heute, statt mich in Dithyramben zu ergehen, wie sie dem gestrigen Paroxismus des Publikums entsprächen, einfach und ruhig eine Frage erörtere, die mich verfolgt, seit ich den „Fuhrmann Henschel" gelesen habe, und auf die ich auch bei der Aufführung eine rechte Antwort nicht gefunden habe.

Diese Frage läßt sich in das eine Wort zusammenfassen: Warum? Warum, frage ich mich immer wieder, hat Hauptmann dieses Stück geschrieben? Das erste nun, was mir jedesmal widerfährt, so oft ich mir diese Frage vorlege, ist, daß ich mich über mich ärgere, daß ich mir diese Frage stelle. Ich habe mich immer geärgert, wenn andere in der „Versunkenen Glocke" nach allem möglichen gesucht und gegenüber dem ergreifenden Märchen von der seligen, leidvollen Liebe des Menschenkindes zum Elfenkinde fortwährend gefragt haben: „Was will er mit dem Ganzen?" Und so ist es nur billig, wenn ich mich jetzt über mich

ärgere, daß ich beim „Fuhrmann Henschel" selbst von der gleichen Frage nicht loskomme. Der Mensch ist nun aber einmal ein „Warum-Tier", und so folgt der ersten Frage gleich die zweite: „Warum habe ich mir dort nicht die Frage gestellt, und warum kann ich sie hier nicht abweisen?"

Da ich auf dem Gebiete der Ästhetik gewissermaßen ein Anarchist und bereit bin, jeden Augenblick alle „Gesetze", die das oder jenes vorschreiben, fallen zu lassen, sobald mir jemand zeigt, daß es anders auch geht, kann ich logischerweise zunächst nur ein Motiv vom Dichter dafür verlangen, warum er geschaffen hat: die Freude am Schaffen, speziell die Lust zu diesem Stoffe und zu dieser Behandlung. Und das ist ja gewiß das reinste und schönste Motiv. Aber hiemit ist das Fragen, wenn man einmal damit begonnen hat, noch nicht zu Ende. Man wird dann zunächst wissen wollen, was hat der Dichter mit Rücksicht auf seine Individualität gerade zu diesem Stoff, gerade zu dieser Behandlung hingezogen? Man wird aber auch weiter in Betracht ziehen dürfen, daß ja der Dichter nicht nur für sich dichtet, sondern auch für die andern Menschen: sonst würde er ja seine Dichtungen nicht veröffentlichen. Er will uns also etwas sagen. Doch nein, das ist schon zu viel. Er will auf uns wirken. Und wirken kann er durch das, was er sagt, oder dadurch, wie er es sagt. Das, was uns jemand sagt, kann aber selbst wieder in doppelter Weise auf uns wirken, als interessanter, sei es nun erschütternder oder erheiternder oder sonst uns fesselnder Vorgang an sich, oder durch Vermittlung dessen, was wir aus ihm abstrahieren. Wodurch also will Hauptmann im „Fuhrmann Henschel" auf uns wirken? Durch die bloße Art der Behandlung seines Stoffes? Oder durch den Vorgang als solchen und durch unser Interesse an den Schicksalen der vorgeführten Personen? Oder will er uns noch etwas anderes mit seiner neuesten Dichtung sagen? Und das sind die Fragen, die ich mir nicht getraue, mit voller Bestimmtheit zu beantworten.

Hauptmann ist ein echter Dichter. Er erklügelt sich seine Stoffe nicht, er versetzt sich nicht träumerisch in konstruierte fremde Welten, er verarbeitet dichterisch Geschautes und Empfundenes. In einem gewissen Sinne hat er alle seine Stücke selbst

erlebt, schon darum, weil er sich mit ihnen Lebenseindrücke wegschreibt; damit steht es auch in innigstem Zusammenhange, daß er, wie er dieser Tage selbst erklärt hat, den Stoffkreis, dem er eine Arbeit entnommen hat, scheu meidet, sobald sie vollendet ist. Zweifellos sind es Eindrücke aus der engeren schlesischen Heimat, die Hauptmann zu seiner Arbeit angeregt haben. Aber mit der bloßen Verarbeitung dieser Eindrücke ist ja die künstlerische Absicht des zum Publikum sprechenden Kunstwerkes noch nicht erklärt. Hauptmann, der in den letzten Tagen viel interviewt wurde, hat auch mitgeteilt, er glaube in seiner ganzen Richtung hauptsächlich durch Tolstoj bestimmt worden zu sein. Die Ansichten eines Menschen über das, was auf ihn entscheidenden Einfluß geübt hat, sind immer mit Vorsicht aufzunehmen; es ist ja am schwierigsten für jeden, sich selbst und seinen Bildungsgang zu erkennen. Für Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" dürfte Tolstoj zweifellos vorbildlich gewesen sein. Und daß Hauptmann gerade jetzt auf Tolstoj hinweist, scheint mir darzutun, daß der „Fuhrmann Henschel" in enger Beziehung zu Tolstoj steht. Was dazwischen liegt aber, meine ich, führt doch ziemlich weit ab von Tolstoj. Mit dem „Fuhrmann Henschel" hat es schon seine Richtigkeit, ja ich komme schließlich immer wieder zu dem Gedanken zurück, ob nicht überhaupt Hauptmanns künstlerische Absicht lediglich war, ein Stück in der Art von Tolstojs „Macht der Finsternis" zu schreiben.

Wie dort haben wir eine Tragödie menschlicher Verkommenheit, wie dort Charaktere, die uns keine Teilnahme erwecken, aber mit vollendeter Kunst gesehen und gezeichnet sind, wie dort eine düstere Handlung, die stark auf uns einwirkt, bei der wir aber doch schließlich zu der leidigen Frage gedrängt werden, warum sollen wir uns diese Handlung vorführen lassen? Freilich finden wir bei Tolstoj und bei Hauptmann einen Grund hiefür: um der Kunst willen, mit der der Dichter seinen Stoff gestaltet. Wie groß die Kunst des Dichters ist, zeigt sich ja völlig klar, wenn er nur durch seine Kunst uns in seinen Bann zieht, alles verschmähend und beiseite lassend, was rein stofflich unsere innigere persönliche Anteilnahme erwecken oder ideell mittels ausgesprochener Ansichten oder angedeuteter Absichten auf uns

wirken könnte. Aber warum braucht uns Hauptmann erst zu beweisen, wie groß seine Kunst ist? Wir wissen es ja schon.

Ich komme also aus dem „Warum?“ nicht heraus!

Mit der Darstellung seiner Dichtungen am Burgtheater hat Hauptmann bisher nicht übermäßiges Glück gehabt. Im allgemeinen meist gut, litten die Aufführungen immer unter wesentlichen Mängeln im einzelnen. Diesmal gab es gutes in Einzelheiten, aber der Gesamteindruck schien mir nur wenig befriedigend. Viel Schwierigkeiten machte der schlesische Dialekt, oder das, was man dafür hielt, den Darstellern; daß er den meisten Zuhörern fremd ist, wäre im vorliegenden Falle eher von Nutzen als von Schaden gewesen; ob tatsächlich „schlasisch“ gesprochen wird oder nicht, ist ja nicht so wichtig: wenn die Leute nur glauben, daß es schlesisch ist. Aber die einheitliche Stimmung stört es, wenn man merkt, daß jeder einen andern Dialekt spricht. Ein Stück gewaltiger, ehrlicher Arbeit liegt in Sonnenthals Henschel. Er hat in dieser Rolle alles geboten, was ihm in dieser Rolle zu bieten seine Individualität gestattete. Das gleiche gilt auch von Fräulein Witt, die mit der heroischen Selbstverleugnung der echten Künstlerin eine wirklich „waschechte“ Hanne Schäl aus sich gemacht hat.

Herostrat.

Tragödie in vier Aufzügen von Ludwig Fulda. Burgtheater 4. Februar 1899.

Man kann die Aufnahme, die Fuldas neuer Tragödie zuteil wurde, in keiner Weise einheitlich charakterisieren. Das Publikum verhielt sich nach den beiden ersten Akten abwartend in kühler Freundlichkeit, während der dritte und vierte Akt ersichtlich starken Eindruck machten und warmen Beifall hervorriefen. Viel zurückhaltender wieder, ja teilweise geradezu ablehnend war die Kritik.

Daß Fulda die Sprache und den Vers beherrscht, daß er die äußere Form auch mit Gedanken zu füllen vermag, daß er einen Stoff dramatisch gestalten kann, dürfte trotzdem aller-

seits anerkannt sein. Vielleicht liegt ein Teil der Schwierigkeiten, denen Fulda und Sudermann jüngst auf ihren dramatischen Bahnen begegneten, in der vergleichenden Beziehung, in die sie man zu Hauptmann setzt, der außerdem, daß er ein Dichter ist, heute auch noch der Modedichter ist: nicht etwa, als ob er der Mode huldigte, aber die Mode huldigt ihm. Der innere Grund, warum der Herostrat nicht jene Befriedigung in uns zurückläßt, die jedes Kunstwerk als solches in uns erweckt, scheint mir zunächst im Stoffe selbst, ferner aber darin zu liegen, daß die Art, wie der moderne Dramatiker antike Stoffe behandeln muß, um unsern modernen Forderungen an das Drama gerecht zu werden, als ein ungelöstes Problem in der Luft liegt, als ein Problem, dessen Vorhandensein dem großen Publikum noch kaum zum Bewußtsein gekommen ist, für das es aber doch insofern eine gewisse instinktive Empfindung hat, als es dem modernen Dichter auf ein antikisierendes Drama alten Stils nicht mehr so unbefangen eingeht, wie ehedem.

Herostratos, der aus Ruhmsucht, um seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, den Tempel der Diana in Ephesus angezündet hat! Welch ein Vorwurf für den Dramatiker! — sollte man auf den ersten Blick glauben. Ist es nicht die absolute Tragödie der Ruhmsucht? Und daß wir von Herostrat nichts wissen als seine Tat und ihr Motiv, gibt das nicht dem Dichter den willkommensten Spielraum für das freie Schalten seiner schöpferischen Phantasie und für psychologische Entwicklung? Ja, können wir sagen, soweit der Dichter in Frage kommt; nein, müssen wir sagen, sofern wir an die Wirkung auf das Publikum denken. Gerade infolge der dürftigen Überlieferung, die alle Details verloren hat, steht die Tat des Herostrat monumental vor uns. Sie ist uns ein Typus geworden und das eine Wort „Ruhmsucht" sagt uns alles. Es ist lapidar. Wir begreifen alles, ohne etwas zu wissen, kein Zweifel bleibt ungelöst in uns, wir verlangen gar nicht, mehr zu wissen. Jede psychologische Motivierung, jeder persönliche Zug an Herostrat erscheint uns nebensächlich, erhöht nicht unsern Eindruck, sondern schwächt ihn ab. Herostrat der Liebende, Herostrat der Sohn, Herostrat der Bildhauer, sie sind uns alle nichts. „Cupiditas

gloriae", berichtet Valerius Maximus, habe den Herostrat geleitet, und diese zwei Worte sagen uns mehr, als uns irgend jemand sagen kann.

Ja, die Quellen melden uns eigentlich, strenge genommen, weniger, als wir zu wissen glauben. Und das ist so typisch für unsere ganze Stellung zu der versunkenen hellenischen Welt, daß ich mir nicht versagen kann, anzuführen, was wir eigentlich von der angeblichen Tat des Herostrat wissen. Theopompus, so haben wir ja alle in der Schule gehört, hat uns den Namen des Herostrat überliefert, obwohl die Ephesier beschlossen hatten, seinen Namen der Vergessenheit anheimzugeben. Also her mit dem Theopompus! Schlagen Sie, bitte, Ihren Theopompus auf! Sie haben nicht einmal die Opera omnia von Theopompus? So bemühen Sie sich doch in die Bibliothek! Da wird man Sie schön anschauen, wenn Sie den Theopompus verlangen! Die Schriften dieses guten Mannes, oder vielmehr jener guten Männer, die Theopompus geheißen haben, sind nämlich durch unliebsame Versehen längst verloren gegangen. Nun gut, ich will Ihnen ein Geheimnis verraten oder doch etwas, was fast ein Geheimnis ist, denn nur wenige Menschen wissen es. Ein Herr Wichers hat im Jahre 1829 alle Fragmente, in denen andere Autoren den Historiker Theopompus genannt haben, zusammengestellt, und dasselbe Vergnügen haben sich und uns später auch noch die Herren Ch. und Th. Müller bereitet, und zwar in fünf Folianten, die nichts als Fragmente griechischer Historiker enthalten. Ich will Ihnen aber gleich noch ein weiteres Geheimnis verraten: daß Sie dort auch nichts finden. Vielleicht haben die Herren den Valerius Maximus nicht gelesen, vielleicht sind sie der Meinung gewesen — und sie sind ja darin Fachleute — daß sich die Stelle auf einen andern Theopompus, etwa auf den Komödienschreiber gleichen Namens bezieht, kurz und gut, den Theopompus als Kronzeugen gegen Herostrat nennt uns Valerius Maximus in seinen „Facta et dicta memorabilia" Kapitel „De cupiditate gloriae". Gegen Herostrat? Eigentlich schon nicht. Valerius Maximus ist sehr zartfühlend und hält sich offenbar durch den Beschluß der Ephesier für gebunden und nennt daher den Namen des Herostrat gar nicht.

Aber noch mehr, er, der einzige, der unsern Theopompus zitiert, sagt, die Ephesier haben einen Mann erwischt, der den Tempel der ephesischen Diana anzünden wollte, um sich berühmt zu machen, und dieser Mann habe, auf die Folter gelegt, sein wahnsinniges Vorhaben entdeckt („mentis furorum detexit“). Der arme Herostrat scheint also den Tempel gar nicht einmal wirklich angezündet zu haben, denn Theopompus, den der uns allen in so freundlicher Erinnerung als leicht übersetzbarer Autor stehende Cornelius Nepos einen scriptor maledicentissimus nennt, hätte ihm das kaum geschenkt. Immerhin aber ist es möglich, daß Valerius Maximus, der sich die Sachen sehr leicht zu machen pflegte, im Theopompus, dessen „ingenium magnae facundiae“ er übrigens preist und dessen „historiae“ er ausdrücklich nennt, gar nicht nachgesehen, sondern von anderswo und vielleicht schlecht abgeschrieben hat.

Ja, aber wo steht denn dann die Geschichte vom Herostrat? Nun, so eigentlich nirgends. Plutarch erzählt uns in seiner Alexanderbiographie nur, daß Alexander der Große an dem nämlichen Tage geboren worden sei, an dem der Dianatempel in Ephesus verbrannt ist, und überliefert uns, ohne des Herostrat oder einer andern Urheberschaft Erwähnung zu machen, lediglich einen schrecklichen Witz, den ein gewisser Hegesias (nach Cicero: Timäus von Taormina) über das Zusammentreffen der beiden Ereignisse gerissen hat: „Natürlich habe der Tempel abbrennen müssen, weil ja Diana gerade bei Alexanders Geburt als Hebamme beschäftigt war.“ Da bekanntlich aus einem Unheil gleich wieder ein weiteres erwächst, hat Plutarch zu dem einen schlechten Witze gleich einen zweiten gemacht, indem er jenen für so frostig erklärte, daß er geeignet gewesen wäre, den Tempelbrand zu löschen, während der langweilige Cicero den gleichen Witz natürlich für sehr fein („concinne“) findet (De nat. Deorum II. 27). Gellius in seinen „Attischen Nächten“ (II. 6) berichtet nur anläßlich einer philologischen Erörterung von einem Beschlusse der asiatischen Städte, daß niemand je den Namen des Brandstifters nennen solle, und der einzige Strabo hat in seiner Erdbeschreibung (XIV. 22) uns den Namen des Herostrat überliefert. Aber er wieder sagt nur, die Epheser haben

den Tempel, nachdem ihn ein gewisser Herostrat niedergebrannt hatte, schöner wieder aufgebaut; jedoch er erwähnt nur der auf den Wiederaufbau zielenden Volksbeschlüsse und berichtet nichts von dem charakteristischen Motive der Tat des Herostrat und nichts von dem Beschlusse der Ephesier oder eines jonischen Städtetages, den Namen des Brandstifters zu unterdrücken, obwohl er nach eigener Angabe selbst in Ephesus gewesen war, somit aus der dortigen Überlieferung geschöpft hat. Erwägt man, daß Strabo ungefähr von 64 v. Chr. bis 19 n. Chr. lebte, und wie kritiklos er zusammengestellt hat, was man ihm in verschiedenen Gegenden aufgebunden hat, so ergibt sich eigentlich als gewiß nur, daß der Tempel abgebrannt ist, und es kann im Hinblick auf die erwähnten Angaben des Valerius Maximus nicht einmal als sicher erscheinen, ob jener Mann, der sich durch Niederbrennung des Tempels berühmt machen wollte, sein Vorhaben auch auszuüben vermochte, ob er Herostrat hieß, ob der Tempel durch einen Ruhmsüchtigen angezündet, ja ob der Brand überhaupt gelegt wurde.

Nun, das alles würde aber herzlich wenig machen, denn für uns und darum gewiß auch für die Dichter hat Herostrat den Tempel aus Ruhmsucht angezündet. Aber die ganze Sache ist überhaupt bezeichnend für unser Wissen über das Griechentum. Wir wachsen gleichsam mit den alten Griechen auf, eine lang hergebrachte Schultradition hat uns ein typisches Bild von ihnen entworfen, und wir bilden uns ein, genau zu wissen, was das für Leute waren. Und sehen wir dann später einmal ganz genau zu, lassen beiseite liegen, was wir in unsern Geschichtsbüchern gelesen und von unsern Lehrern gehört haben und treten vorurteilslos an die Quellen selbst heran — dann geht es uns mit den Griechen fast wie mit dem Herostrat. Die festen Gestalten beginnen zu schwanken und zerrinnen in der Luft, das, was wir für den hellenischen Charakter gehalten haben, zerbröckelt uns unter jedem Griffe, und um uns selbständig ein neues Bild zu gestalten, müssen wir vor allem trachten, jenes alte zu bannen, das sich uns so tief eingeprägt hat. Wie ganz anders ist zum Beispiel jene Charakteristik der Griechen, die Jakob Burckhardt in seiner griechischen Kulturgeschichte aufzu-

bauen sucht, als jene, die uns als eine liebe Erinnerung aus der Jugend durch das Leben geleitet!

Und wie soll nun der Dramatiker die Alten schildern? Nach der alten Schablone, die durch die biederen Werke von Pütz und Gindely, und wie sie alle heißen, die trefflichen Historiker des Mittelschulunterrichtes, uns übermittelt worden ist, und jener Unzahl von Griechen- und Römertragödien, die wir an uns vorüberziehen sahen, zu Grunde liegt? Sobald wir einmal zur Erkenntnis gekommen sind, daß die Alten so nicht waren, wollen wir sie auch nicht mehr so geschildert sehen, und zwar um so weniger, als wir nicht nur angefangen haben, an Pütz und Gindely gelegentlich zu zweifeln, sondern auch in den „Fliegenden Blättern" einen trefflichen Lehrmeister hatten, der uns schon lange vor dem Auftauchen der neuen naturalistischen Richtung durch Karikatur zur Erkenntnis der inneren Unwahrheit der typischen Griechen und Römer hinleitete. Also sollen wir sie schildern, wie sie waren? Ja, wenn wir das nur wüßten! Und wenn einer glaubt, er hat es herausgekriegt, werden die Leute es ihm glauben? Dazu ist die Wirkung der Schablone noch zu stark. Nur der ist ein Naturalist, der die Menschen so schildert, wie das Publikum glaubt, daß sie sind. Schildert er sie anders, ohne das Publikum zugleich zu überzeugen, daß er Recht hat, so ärgert dieses sich über ihn oder lacht ihn gar aus, und mag er tatsächlich tausendmal Recht haben. Nun, so schildere man die Griechen und Römer so, wie die Menschen heute sind; im Lieben und Hassen, in Tugend und Niedertracht sind sie sich ja doch so ziemlich gleich geblieben! Hat es Shakespeare anders gemacht? Ja, aber dazu sind wir nicht mehr, oder wenigstens momentan nicht, naiv genug. Warum dann Griechen und Römer und keine modernen Menschen, wenn nichts Spezifisches dabei ist, das sie eben nicht als moderne Menschen, sondern als Griechen und Römer erscheinen läßt, wenn das antike Gewand nur eine leere Hülle, Triklinium und Anthrakia nur äußere Apparate sind und uns nicht griechisches oder römisches inneres Wesen geboten wird?

Und wie wir es heute als ein ungelöstes Problem bezeichnen müssen, auf welche Weise wir die antiken Stoffe neu für die

Dramatik gewinnen könnten, fehlen uns hiefür auch der Stil des Dramas und der Darstellung. Mit dem Versuche einer Übertragung des Stils der attischen Tragödie ist da nichts getan; Kunstformen, die aus dem Wesen einer Zeit emporgewachsen sind, lassen sich nicht einfach in eine andere herübernehmen. Schon allein, daß wir wissen, etwas ist nicht Original, läßt es uns als bloße Nachahmung minderwertig erscheinen. Die Echtheit ist nicht nur ein eingebildeter, sie ist ein idealer Wert und darum in der Welt der Ideen ein wirklicher Wert. Wenn uns die Odyssee nicht erhalten wäre, und es erfände heute einer die Geschichte vom göttlichen Odysseus und gäbe sie genau und wörtlich so wieder, wie wir sie Gott sei Dank schon haben, so wäre es gewiß ein ganz interessantes Buch, aber es wäre uns lange nicht, was uns die Odyssee ist. Und wenn einer heute ein unbekanntes Shakespearesches Lustspiel fände und ließe es als seine Dichtung aufführen, so würde er wenig berühmt werden und wahrscheinlich am Tage nach der Premiere die seltsamsten Sachen in den Morgenblättern lesen, aus denen er sich zu dem Schlusse verleiten lassen könnte, daß der Shakespeare ein sehr schlechter Dichter gewesen sein müsse. Und da hätte wohl er unrecht, die Morgenblätter aber hätten vielleicht recht gehabt.

Und wie soll der Darsteller im modernen Griechendrama seiner Aufgabe gerecht werden? Da müßten wir zuerst wissen, wie das moderne Griechendrama aussehen wird. Vorläufig können wir nur sagen, daß uns überhaupt manches, was wir früher für vollendete Schauspielkunst achteten, heute den Eindruck hohler Deklamation macht.

Drei Einakter von Artur Schnitzler.

Paracelsus, Schauspiel in einem Akt. Die Gefährtin, Schauspiel in einem Akt. Der grüne Kakadu, Groteske in einem Akt. Burgtheater 1. März 1899.

Die drei Einakter, welche am 1. März 1899 im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt wurden, sind von demselben Dichter und sind ihrem Umfange nach geeignet, zusammen einen Theater-

abend zu füllen. Das, meine ich, erklärt und rechtfertigt vollständig den Wunsch des Dichters und die Bereitwilligkeit des Direktors, aus ihnen auch tatsächlich einen Theaterabend zu machen. Und da der Dichter selbst weder durch einen Gesamttitel noch in anderer Weise irgend einen innerlichen Zusammenhang angedeutet hat, erachte ich mich auch der Aufgabe für enthoben, nach einem solchen zu suchen, und zwar um so mehr, als man solche Zusammenhänge, wenn man einmal anfängt, auf ihre Entdeckung auszugehen, in jeder beliebigen Permutation sämtlicher, seit dem Sündenfalle der ersten Menschen — im Paradiese gab es noch keine Dramen — geschriebenen Stücke finden kann.

Das den drei Einaktern innerlich gemeinsame liegt eben darin, daß sie alle drei von Artur Schnitzler sind, einem Wiener Dichter, der nicht nur über eine starke Begabung verfügt, sondern der auch mit rastlosem Eifer und mit wachsamer Strenge gegen sich an seiner künstlerischen Fortbildung arbeitet. Und wenn auch in jedem der drei Stücke zufällig ein wirklich erfolgter oder doch als möglich gedachter Ehebruch in irgend einer Weise eine Rolle spielt, so nehme ich doch keinen Anstand, offen zu sagen, daß trotzdem allen dreien starker sittlicher Ernst zu Grunde liegt. Denn nicht der Gegenstand der Darstellung, sondern die Art derselben ist entscheidend für den sittlichen oder unsittlichen Charakter eines Kunstwerkes.

„Ihr seid ein Gesindel, meine lieben, verehrten Mitmenschen,“ sagt Artur Schnitzler. Das hören nun die Leute ganz gerne, wenn man die lieben, verehrten Anwesenden ausnimmt. Wenn uns aber der Dichter Situationen und Charaktere vorführt, wie sie auch bei den lieben, verehrten Anwesenden vorkommen können, dann sind viele Leute beleidigt und sagen, das ist ein unmoralisches Stück, das ist ein unmoralischer Autor. Sie genießen mit Vergnügen die schlüpfrigsten Ehebruchskomödien, wenn sie sehen, man will sie nur kitzeln und amüsieren; sie sind aber moralisch indigniert, wenn die Sache einen ernsteren Hintergrund hat, wenn man an dem schön drapierten Faltenwurf des zur allgemeinen Bürgeruniform gehörigen Tugendmantels rührt und die Hülle etwas zu lüften versucht.

Da haben wir gleich das erste Stück, den „Paracelsus“. An sich vielleicht nur eine niedliche Kleinigkeit. Etwas befremdend vielleicht durch die Einführung des Hypnotismus und der Suggestion, nicht deshalb etwa, weil man zweifelt, ob zu Paracelsus' Zeiten derlei bekannt und möglich war, sondern weil die meisten in derlei animistisch-spiritistischen Dingen sich auch heute noch skeptisch verhalten. Aber gerade dort, wo die Möglichkeit eines Fehltrittes in die Seele einer als brav und tugendhaft geschilderten Frau hineinlugt, gerade dort liegt im Stücke der gesunde, ja moralische Kern des Ganzen. Nicht jene Stelle meine ich, wo Justina im Banne der Hypnose sich fälschlich einer begangenen Untreue zeiht: dessen bedarf der Dichter nur als Folie für die zweite Suggestion, für die zwangsweise Erschließung der Seele zur Wahrheit. Aber wenn wir einmal tugendhaft gehandelt haben, so sind wir so hochmütig, daß wir in dem ausgesprochenen Gedanken, es hätte auch anders kommen können, eine Beleidigung erblicken. So tief steckt die Freude an der äußeren Werkheiligkeit in uns, daß wir unsere Tugend nur als unser Verdienst betrachten und nichts davon hören wollen, daß Erziehung, Umgang, tausend Äußerlichkeiten an ihr Teil haben, daß es vielleicht nur eines Zufalles bedurft hätte, sie kläglich zu Fall zu bringen. Wo ist der Mensch, der so vermessen sein darf, zu sagen, er wäre unter allen Umständen gut und ehrlich geworden, die Frau, die behaupten kann, sie wäre bestimmt tugendhaft geblieben, auch wenn schon dem Kinde Laster und verderbliches Beispiel täglich nahegetreten, dem heranwachsenden Mädchen Not und Verführung auf jedem Schritt begegnet wären? Und so ist es genug Ehre für die Frau, daß sie gekämpft und gesiegt hat, der Dichter erniedrigt sie nicht, wenn er uns andeutet, sie hätte wohl schließlich unterliegen können, falls weitere Versuchung ihr nicht erspart geblieben wäre, er zeigt uns nur, in das Innere der menschlichen Seele hineinleuchtend, einen echt menschlichen Zug, den unserer Schwäche, einen Zug, auf dem auch hervorragende Religionssysteme aufgebaut sind, und den zum künstlerischen Motiv zu nehmen wir sittlich nennen dürfen, wenn auch die Handlung, die als möglich angedeutet wird, eine unsittliche ist.

Am meisten Erfolg von den drei Dramolets hatte das zweite, „Die Gefährtin“. Mir hat es am wenigsten gefallen. Zwei edle Naturen sind zwei gewöhnlichen, oder wollen wir annehmen, zwei ungewöhnlich niedrigen gegenübergestellt: der Gattin und dem Freund, die mitsammen durch Jahre den Gatten betrügen, aber nicht durch eine große, innere Leidenschaft unserer nachsichtigen Anteilnahme nähergerückt, sondern durch die Sinnlichkeit zusammengeführt, in brutaler Gewohnheit den sträflichen Verkehr fortsetzend. Der Liebhaber ist seit langem heimlich mit einer andern verlobt: heimlich vor dem Gatten, aber nicht vor der Frau; denn die weiß alles, sie findet auch gar nichts dabei, sie hat das Verhältnis fortgesetzt und wäre wohl bereit gewesen, ruhig aus dem einfachen Ehebruche in den doppelten überzugehen — wenn sie nicht zufällig ein frühzeitiger Tod um den Genuß dieses Doppelraffinates gebracht hätte. Man sage nicht, derlei gibt es nicht: ja, das gibt es. Aber etwas anderes gibt es nicht, nämlich solch einen unglaublichen Esel wie den Professor Robert Pilgram, der gewußt hat, daß sein Assistent seine Assistententätigkeit auch auf die Frau Professor ausdehnt, der sich das ruhig hat gefallen lassen, der noch den armen Mann, dem der Tod die Geliebte entrissen hat, im Herzen tief bedauert, der bereit gewesen wäre, den Ärmsten auf den Friedhof zu geleiten und ihn in den Armen aufzufangen, wenn er vor Schmerz zusammenbricht — und der ihn jetzt (ach, so viel zu spät!) entrüstet hinauswirft, weil er sich einbildet, der Liebhaber habe seine, des Professors, Frau betrogen! Nein, einen solchen Schafskopf gibt es nicht, und wenn, dann wollen wir ihn nicht als großdenkenden, edlen Mann, sondern eben als Schafskopf geschildert sehen und über ihn lachen. Wenn ihm das Ausgelachtwerden erspart blieb, so ist dies wohl nur ein Beweis für die große Darstellungskunst der Schauspieler, Sonnenthals, Zeskas und der Bleibtreu. Hinsichtlich der letztgenannten sei hiemit übrigens konstatiert, daß sie noch am Leben und noch am Burgtheater ist, eine erfreuliche Tatsache, auf die man in den für die Rollenausteilung maßgebenden Kreisen schon fast vergessen zu haben schien.

Nicht ohne Widerspruch blieb das dritte Stück: „Der grüne Kakadu“. Und doch dürfte es weitaus das bedeutendste unter

den dreien sein. Es ist nicht nur mit meisterhafter Technik gearbeitet, es enthält nicht nur scharf charakteristische Typen und eine starke dramatische Steigerung, durch das Ganze geht auch ein gewaltiger Zug von einem fast wilden Humor, den man Schnitzler gar nicht zugetraut hatte, und es leuchtet aus der Groteske mancherlei heraus — auf das ich jene, die es nicht von selbst verstanden haben, nicht erst aufmerksam machen möchte. Denn verstanden scheinen das Stück nicht alle Leute ganz zu haben, weder vor der Aufführung noch bei derselben. Am besten vielleicht jene, die sich eines gewissen unangenehmen Gefühles in der Gegend des Halses durch Zischen zu entledigen suchten.

Der „grüne Kakadu" ist eine Schenke, in der sich der verehrliche französische Adel fin de siècle (natürlich XVIII.) von Komödianten eine Diebs- und Mörderspelunke vorspielen läßt. Aber der zeitgemäße Scherz geht über in blutigen Ernst und die Zuseher und die Mitspielenden werden über die Grenzen zwischen beiden irre. Und so erfährt der Schauspieler Henri, dem eben erst die leichtlebige Leocadie angetraut worden ist, indem er die Rolle des betrogenen Ehemannes, der seine Ehre gerächt hat, nur allzu meisterhaft spielt, daß er wirklich schon Anlaß zur Rache erhalten hat, und ermordet seinen eben eintretenden Nebenbuhler, den Herzog von Cadignan, nun auch in der Tat. Draußen aber branden bereits die Wogen der Revolution, eine Bande, die beim Sturm der Bastille beteiligt gewesen ist, dringt in die Schenke, und der Aufbau und die Entwicklung des Dramas würden nun wohl dazu drängen, daß die leichtfertige Schar von Marquis und Chevaliers usw., während sie, noch immer wähnend, alles sei bloß Komödie, jubelt, lacht und applaudiert, der Revolution selbst zum Opfer falle. Natürlich geht das aber nicht, und so schließt eben das Stück nur mit einem zarten Hinweis auf die Zukunft. Ich habe einige Eingeweihte die Besorgnis aussprechen hören, die Aufführung dieses Stückes könnte dem Direktor verdacht werden. Da bin ich denn doch offenbar noch immer sehr naiv. Er hat es ja nicht geschrieben und würde es gewiß nicht haben geben können, wenn man ihm das nicht erlaubt hätte. Nein, da haben die Leute sicher unrecht, denn

das wäre ja eine Falle, wenn man jemandem zuerst etwas gestattet und ihm dann einen Vorwurf daraus macht.

In der Darstellung fand sich viel Gutes, wenngleich gerade im „grünen Kakadu“ manches im Gesamtbilde nicht recht herauskam. Eine sehr charakteristische Maske, interessant und unheimlich, mit einem steten Zug überlegenen Lächelns, hatte sich Herr Robert für den Paracelsus zurechtgelegt, und er brachte die Figur auch in Sprache und Spiel zur vollen Wirkung. Aus einer ganzen Reihe vorzüglicher „grotesker“ Chargen in der „Groteske“ ist ganz besonders Herr Zeska als Strolch Grain hervorzuheben. — Einige der neuengagierten Darsteller sind in allen Novitäten beschäftigt, an manchen Abenden sogar zweimal. Soll dadurch das Publikum um jeden Preis an sie gewöhnt werden?

Hugo von Hofmannsthal im Burgtheater.

Der Abenteurer und die Sängerin. Die Hochzeit der Sobeïde.
18. März 1899.

Am 18. März sind zugleich in Wien und Berlin zwei dramatische Dichtungen eines jungen Wieners, Hugo von Hofmannsthal, zum ersten Male gegeben worden. In Berlin wurde der Erfolg des Abends den Darstellern, Kainz an der Spitze, zugesprochen, in Wien kann nach dieser Darstellung der Beifall wohl nur dem Dichter gegolten haben. Im übrigen gehen die Urteile über den Dramatiker und seine Werke ungeheuer weit auseinander, genau so weit, wie vorher Hoffnung und Mißtrauen. Nichts ist schöner und beglückender für einen guten, künstlerisch empfindenden Menschen, als junge Talente aufzumuntern und anzuregen, gleichsam als der Herold ihres künftigen Ruhmes, die Aufmerksamkeit auf sie lenkend und Wege bahnend, ihnen voranzuschreiten. Nichts ist leichter und nichts verlockender für einen kühlen Beobachter, als auf Fehler und Schwächen, auf Unklares und Übertriebenes hinzuweisen und nüchtern die Differenz zwischen Erwartung und Erfüllung auszurechnen. Ein wirk-

liches Talent mag durch das eine oder das andere, durch das aus dem edlen Schatze siegessicherer Hoffnungen vorausgeschöpfte Lob, ebenso wie durch die herbe Härte eines im Widerspruche sich verbitternden Tadels vielleicht vorübergehend in seiner Entwicklung beirrt werden, schließlich aber wird es aus beiden Kraft und Gewinn gezogen haben. Hätte man die Stücke Hofmannsthals gesehen, ohne je von ihm etwas gehört zu haben, möglich, daß der Erfolg ein noch viel stärkerer gewesen und auch innerlich von niemand bestritten worden wäre. Viel wahrscheinlicher aber ist mir, daß man sie überhaupt gar nie gesehen hätte, wenn nicht durch wiederholten kräftigen Hinweis auf die zweifellose Begabung des jugendlichen Poeten seine Schaffenslust gefördert, die Beachtung der Bühnenleiter ihm zugewendet worden wäre. Es mag vielleicht nicht ganz der Tagesrichtung entsprechen, wenn man darauf hindeutet, daß abgeklärte künstlerische Reife erst mit dem Verlaufe einer gewissen Zahl von Jahren einzutreten pflegt; aber doch kann ich nicht verhehlen, daß mir beim letzten Novitätenabend wiederholt der Spruch des alten Mephisto im Ohre klang: „Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet, es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein." Und ich meine, es wird ein guter sein.

Was die beiden Stücke selbst betrifft, so bin ich ihnen gegenüber in einer etwas seltsamen Lage. Ich muß mich statt an die Dichtungen hauptsächlich an die Darsteller halten. Denn um den Inhalt der Reden erfassen, oder besser, erraten zu können, war ich genötigt, mehr auf die Bewegungen der Schauspieler zu sehen, als auf die Worte des Dichters zu hören; wenn nicht der Souffleur gewesen wäre, den man zumeist noch am ehesten verstand, wäre ich manchmal sogar in Zweifel gekommen, in welcher Sprache dort oben geredet wurde. Und es ging mir nicht allein so. Rund um mich hörte ich in regelmäßigen Intervallen den Ausruf: „Ich verstehe kein Wort!"

So war es schon im ersten Stück: „Der Abenteurer und die Sängerin". Da war eigentlich nur eine Figur, die plastisch heraustrat und von der man jedes Wort, jede Silbe verstand. Das war die Sängerin Vittoria, von Frau Hohenfels meisterhaft gespielt und gesprochen. Als sie dem nach Jahren der Trennung

wiedergefundenen Geliebten schilderte, wie sie nur durch die Macht ihrer jungen Liebe zur Künstlerin geworden sei, da konnte man auch erkennen, wie schön Hofmannsthal einen feinsinnigen Gedanken in schimmernden Bildern und harmonisch klingenden Versen zu gestalten vermag. Aber wie soll der Dichter, der mittels der Schönheit der Sprache wirken will, zu seinem Rechte gelangen, wenn sein Instrument, die tönende, klingende Rede, jämmerlich mißhandelt wird?

Das Tempo im Burgtheater ist ja seit Jahren sehr schleppend. Es ist so bequem, sich jedes einzelne Wort aus dem Souffleurkasten herauslangen zu können, es ist so verlockend, jeden Witz, jede Pointe dadurch hervorzuheben, daß man sie zwischen zwei Pausen stellt und dreimal unterstreicht, es ist so würdevoll, den Unterschied zwischen den „großen" und „kleinen" Schauspielern in der Weise zu „illustrieren", daß sich der erstere auf jeden Satz behäbig wie auf einen Divan hinstrecken darf, während der letztere rasch, rasch, rasch über alles hinüber muß, damit dann die „Großen" wieder daran kommen, um derentwillen allein ja doch nur Theater gespielt wird. Aber was nützt da wohl jede bescheidene Ermahnung, jeder gütliche Versuch! Das wissen *sie* viel besser. Das muß so sein im neuen Hause, sagen sie einem, sonst verstehe man den Schauspieler nicht. Nun, hat man Mitterwurzer nicht verstanden, hat man Kainz nicht verstanden? Und versteht man vielleicht Herrn Hartmann, wenn er die Reden zerdehnt, zerpflückt, vergurgelt, verquetscht? Mitterwurzer brachte jenen, die sich nichts sagen lassen, weil sie zu „groß" sind, das Tempo zwangsweise bei, indem er dahineilend die Widerstrebenden mit sich riß, mochten sie bei der ungewohnten Emotion noch so schnaufen und keuchen. Und ebenso war es mit Kainz und wird es mit ihm wieder sein. Aber jetzt herrscht die selbstzufriedene, ruhsame Behäbigkeit. So war es wohl noch nie. Es gibt auch umgekehrte Mitterwurzers und Kainze, und die schlagen jetzt den Ton an. Wie ein feuriger Sprecher alles mit sich fortreißen kann oder wie auch ein Brüller es dahin bringen kann, daß alle sich unausgesetzt zu überschreien suchen, so kann wieder ein selbstgefällig, breitspurig dahinstelzender Schauspieler die natürliche Bewegung aller hemmen und hindern.

Und wenn nun ein Theater erst mehrere derartige Meister der Unnatur besitzt und die dann in einem Stücke zusammenkommen! Dann gute Nacht, Dichter, gute Nacht, Publikum, gute Nacht — Burgtheater!

Aber was liegt daran. Auf das kommt es doch nicht an, wie gespielt wird. Wer spielt, das ist die Hauptsache, und wichtiger als das ist nur noch eines: wer bestimmen darf, wer zu spielen habe, wer das Regiment führt. Ja und da ist alles gut und in bester Ordnung. Die durch ihren innern Drang „Berufenen“ sind wieder die Herren im Hause. Bei ihnen ist wieder das Kommandowort. Ihr Machtspruch entscheidet wieder, was sie zu spielen haben und — was die andern spielen dürfen. Fräulein Alves war in Philippis „Erbe“ in einer kleinen Rolle herzlich schlecht — was liegt daran? Sie soll dem Direktor selbst gründlich mißfallen haben — was verschlägt das? Herr X. hat gewünscht, daß sie die erste Salonrolle im „Unterstaatssekretär“ spiele, und es geschah. Wenn nur das geschieht, was der oder jener will, wenn nur persönliche Gunst oder Ungunst das entscheidende Wort sprechen darf, ob Engagements geschlossen oder gelöst werden sollen, wenn nur alles huldigend den Gewaltigen sich neigen muß —was liegt dann an allem andern daran? Was schadet es, wenn dasselbe Stück in Berlin mit Kainz einen großen Darstellungserfolg errang, dem hier nur die erwartungsvolle Achtung vor dem Dichter eine Ablehnung ersparte? Herr Hartmann hat ja doch die Hauptrolle, eine Kainz- und Mitterwurzerrolle gespielt, und darauf allein kommt es ja an — für ihn. Für ihn, aber nicht für uns. Wir müssen fragen, wie er sie gespielt hat, und wir müssen sagen, daß er alles in ihr schuldig geblieben ist, was er in ihr hätte bieten sollen. In einer unglücklich gewählten Maske, die es uns unbegreiflich erscheinen ließ, daß dieser Mann ein Liebling der Frauen sein sollte, führte er uns einen manierierten alten Gecken vor, um schließlich, wo er die Angst vor Schergen und Mördern darstellen soll, die Adelheid, den Clarence und den Franz Moor zugleich spielend, in Geschrei und Gekreisch jede Herrschaft über das Wort zu verlieren und den Schluß der Dichtung in absoluter Unverständlichkeit zu begraben. So kann ich auch nicht sagen, ob

das Stück an sich verständlich war und wieviel von seinem Inhalte dadurch zerstört worden ist, daß die Zensur aus ihm eine wichtige Figur, den natürlichen Sohn der Vittoria, einfach ganz herausgestrichen hat, vielleicht weil die präliminierte Anzahl unehelicher Kinder im heurigen Repertoirebudget bereits erreicht oder überschritten ist. Habent sua fata libelli.

Nicht viel erfreulicher, wenn ich von einer, zwar widrigen, aber gelungenen Charge Gimnigs und von der Leistung Sonnenthals absehe, der, mag er auch einmal einer Rolle schon entwachsen sein, doch immer der abgeklärte Künstler bleibt, war die Darstellung des zweiten Stückes in seinen Hauptpartien und dem Zusammenspiele.

Mit aufrichtigem Schmerze hat mich die Sobeïde des Fräulein Medelsky erfüllt. Sie mag sich dessen leicht getrösten, da es ihr ja an Beifall und Ruhmesworten nicht gefehlt hat. Sie wird natürlich auch nur diesen glauben, und ich mag ihr als ein Feind gelten, der mißgünstig ihre Kunst zu schmälen sucht, weil er abseits stehend aus dieser keinen sichtbaren Nutzen mehr ziehen kann. Aber möge nie „der Abend kommen", der sie belehrt, welche Stimme die des Freundes war. Fräulein Medelsky kann natürlich nicht ihr Talent verloren haben, aber sie ist in Gefahr, in schauspielerische Zuchtlosigkeit zu verfallen, an falschen Mustern sich zu verbilden, und statt auf künstlerische Durchführung, stete Entwicklung und bleibenden Gewinn, auf momentanes Bum-Bum hinzuarbeiten. Vielleicht erinnert sie sich noch — doch ach, in derlei Dingen ist ja das Gedächtnis vieler, und besonders der Leute beim Theater, so außerordentlich kurz — aber vielleicht erinnert sie sich doch noch, wie hilflos sie war, als sie vom Konservatorium kam und es nicht möglich war, sie das Röschen im „Unterstaatssekretär" spielen zu lassen. Vielleicht erinnert sie sich doch noch, wie wohlmeinend fördernd eine andere Künstlerin ihre ersten Schritte leitete; vielleicht erinnert sie sich doch noch, wie ihr der Rat und die Unterstützung eines vom Eifer zur Kunst beseelten fachkundigen Lehrers zur Seite gestellt wurde, der in selbstlosester Weise sich fast völlig ihr widmete. Vielleicht erinnert sie sich noch, wem sie es zu danken hatte, daß sie das Gretchen so und mit solchem Erfolge

spielen konnte, wie sie es gespielt hat. Vielleicht bildet sie sich noch nicht ein, sie hätte das auch ganz allein getroffen. Vielleicht weiß sie auch noch, daß dieser Lehrer sich zartfühlend und bescheiden in den Hintergrund gestellt hat, daß er heimlich sie unterrichtet und nie einen Anteil an ihrem Rume verlangt hat — er besitzt ja dessen selbst genug — nur damit nicht mit der Phrase „eingelernt" ihr Erfolg beeinträchtigt werden könne; denn manche, die vor Staunen auf den Proben sich nicht zu fassen wußten, welche überraschenden Fortschritte die Bleibtreu und die Medelsky gemacht, hätten höhnisch absprechend alles für elend gefunden und ein wegwerfendes „Strakosch" gemurmelt, hätten sie die erziehliche Tätigkeit des Mannes geahnt, von dem sie selber noch so vieles lernen könnten, wenn sie überhaupt noch etwas lernen wollten.

Kein Künstler bedarf des führenden Lehrers und Meisters so lange, als der Schauspieler, weil er sein Werk nie sieht, weil er immer in Gefahr ist, die halb erworbene Technik wieder zu verlieren, wenn er nicht fortwährend von einem lästigen Quälgeiste an sie gemahnt wird, der ihm stets einen Spiegel jedes Anfluges von Maniriertheit in Gebärde und Ton vorhält.

Wie hätte die Medelsky die wirklich schöne Stelle: „der Abend darf nicht kommen" usw. sprechen können, ja sprechen müssen, wenn unbeschadet aller Wahrung ihrer eigenen künstlerischen Empfindung ein erfahrener Ratgeber sie beim Aufbau und der Einteilung der ganzen Rede geleitet hätte! Dann würde sie wohl nicht schon zu laut begonnen haben, sich die Möglichkeit der Steigerung im vorhinein benehmend, dann würde sie aber auch nicht, wie so oft im Laufe des ganzen Spieles, zwecklos ihr Organ forciert haben und gerade dadurch unverständlich geworden sein; dann würden wir schon am Abend, ohne erst in der Buchausgabe der „Hochzeit der Sobeïde" nachsehen zu müssen, von ihr erfahren haben, welcher Abend denn eigentlich nicht kommen darf. Dann würde sie aber wohl auch das Zuviel im Öffnen und Schließen der Augen unterlassen und durch jenen häßlichen, störenden Zug um den Mund nicht fortwährend ihr hübsches Gesicht verunstaltet haben.

Dies alles würde nicht gewesen sein, wenn Fräulein Medelsky ihre Erinnerungen etwas aufgefrischt und nicht, falschem Selbstgefühl und falschen Ratschlägen folgend, gemeint hätte, sie könne schon alles selber. Ich kenne Künstler, deren Namen zu den ersten der deutschen Schauspielkunst gehören und die mit Freude stets die Gelegenheit ergriffen und benützt haben, von solchen zu lernen, denen die Kunst des Lehrens eigen ist. Das erniedrigt den Künstler nicht, das ehrt ihn nur. Und bei Fräulein Medelsky kommt noch eine andere Sache dazu. Wenn sie fortfährt, ihre Stimme so zu forcieren, wie sie es neulich tat, läuft sie Gefahr, diese oder gar sich selbst frühzeitig zu Grunde zu richten. Sie möge sich erinnern, wie die Sache war, als sie im Konservatorium verhalten wurde, so und so oft hintereinander den letzten Akt von „Des Meeres und der Liebe Wellen" zu schreien! Das Erinnern schadet überhaupt den Menschen nie: es darf nur nicht zu spät kommen.

Gastspiel der Else Lehmann im Burgtheater.

20. März 1899.

Montag, den 20. März hat Frau Else Lehmann vom Berliner Deutschen Theater im Burgtheater als Hanne Schäl gastiert. Frau Lehmann ist eine allererste Künstlerin in einem bestimmten, ziemlich eng beschränkten Gebiete. So eng ist dieses Gebiet, daß, als vor einigen Jahren mit Frau Lehmann wegen eines Engagements verhandelt wurde, sich keine für ein Gastspiel geeignete Rolle finden ließ, die ihrem Repertoire und dem des Burgtheaters gemeinsam gewesen wäre. Die Hanne Schäl fällt in dieses engere Gebiet, und Frau Lehmann hat denn auch mit dieser Rolle wohlverdienten großen Erfolg erzielt. Aber auch Lotte Witt hatte dieselbe Rolle mit wohlverdientem großen Erfolge gespielt. Da muß man sich wohl fragen, wozu

dieses Gastspiel, da ja doch ausdrücklich betont wurde, es ziele auf kein Engagement? Es ist die einzige große Rolle, die Fräulein Witt in ihrem Repertoire hat, und wenn sie auf ein paar Wochen auf Urlaub geht, muß just für diese Rolle ein Gast verschrieben werden? Da doch nicht angenommen werden kann, daß Fräulein Witt, der man eben offiziell einen Antrag auf Verlängerung ihres Engagements gemacht hat, zu gleicher Zeit inoffiziell weggeekelt werden soll, so erübrigt nur die andere Eventualität, daß es sich wirklich um die höhere Einnahme von einem oder zwei Abenden gehandelt habe, oder richtiger um die Verschiebung der Einnahms- und Ausgabsposten im Budget: denn Frau Lehmann wird wohl so wenig wie Kainz um die traditionellen einhundert Gulden pro Abend hergereist sein, um aus eigenem Sacke daraufzuzahlen, und so beruht dann der „Gewinn" eigentlich darauf, daß die paar hundert Gulden, die im Titel „Ausgaben" am Schlusse des Jahres unbeachtet verschwinden, immerhin die „Einnahmen" von ein oder zwei Tagesrapporten aufzuputzen vermögen. Also vielleicht sogar nur ein Finanzmanöver und nicht einmal eine wirkliche Finanzmaßregel. Zum mindesten aber eine recht bedenkliche Finanzmaßregel. Freilich noch lange nicht so bedenklich, wie weibliche Mitglieder ohne Gage, nur mit Spielhonorar von ein paar Gulden per Abend zu engagieren. Letzteres nämlich kommt gleich vor dem berüchtigten „Spielen auf Teilung" bei gewissen Wanderbühnen. Und es gäbe doch ein so reiches Gebiet für Ersparungen im großen Stile! Sehr namhafte Gagen gewisser Mitglieder könnte sich das Theater ganz ersparen; und selbst, wenn man diese Mitglieder mit ihren vollen Bezügen pensionierte, wäre es noch ein reicher Gewinn für das Theater, sie könnten wenigstens nicht mehr spielen und die Entwicklung des Institutes nicht mehr hemmen. Aber man möchte wohl die Ersparnis als Ziel, aber man perhorresziert die wirklich zum Ziele führenden Mittel.



Die Volkswirtschaft im modernen Drama.

Der erfolgreichste unter den neueren Dramatikern ist wohl Oskar Panizza. Ein Jahr Gefängnis für ein einziges Stück, noch dazu, ohne daß es aufgeführt worden wäre — was will man noch mehr? Das drakonische Urteil des deutschen Gerichtes mag allen Schriftstellern, auch jenen, die an sich keinerlei Neigung haben, die Weltregierungstätigkeit der Gottheit in einer annähernd ähnlichen Weise zu besprechen, wie dies Panizza getan, als weise Lehre dienen, bei Erörterung der Weltordnung den lieben Gott ganz aus dem Spiele zu lassen und sich dafür an die Mutter Natur zu halten. Bei der sieht man es nicht einmal gar so ungern, wenn einer ihr etwas anhängen will. Jedenfalls ist noch kein Schriftsteller wegen „Naturlosigkeit" eingesperrt worden.

Als die gute Mutter Natur die ersten Menschen zur Welt gebracht hatte, da war sie sehr befriedigt und vergnügt. „Da ist mir endlich einmal etwas wahrhaft Vernünftiges gelungen. Nicht so blöde Tiere, denen ich für alles einen eigenen Instinkt eintrichtern muß! Den Verstand, den hab' ich wirklich nicht schlecht erfunden! Und das mit zwei-zwei, das ist geradezu ingeniös. Vier Füße, das war nichts, vier Hände schon gar eine falsche Spekulation, aber zwei-zwei, ja, das ist das Richtige Und wenn die erst darauf kommen, daß sie reden können, und so mit ihrem Verstande anfangen, hin und her zu denken! Was ist ihre Stimme gegen die des Löwen, ihr Ohr gegen das des Luchses, ihr Auge gegen das des Falken? Und trotzdem getraue ich mir's zu erleben, daß sie mir so von einem meiner fünf Weltteile zum andern hinüber ganz gemütlich mit einander plaudern und auf ein paar Meter abmessen, wie hoch die Berge auf dem armen alten Mond sind. Und kommen sie mir einmal auf meine Röntgenstrahlen darauf, so sehen sie sich noch gegenseitig in die Knochen hinein!" Wohlgefällig ruhten ihre Augen auf einigen ungewaschenen Bälgen, an denen eine von den Strapazen des Wochenbettes noch etwas angegriffen aussehende junge Affenmutter aufmerksam Desinfizierungsversuche vornahm.

Vorläufig bemerkte man aber außer dem zwei-zwei noch nichts Besonderes an den Ahnen eines neuen Geschlechtes. Und auch dann noch geraume Zeit nicht. Von den vielgepriesenen Zwei-Zwei benützten sie die eine Hälfte lediglich dazu, alles, was sie erwischen konnten, in das Maul zu stecken, oder sich zu kratzen, die andere aber, sich damit gegenseitig in den Bauch zu stoßen. Und was die Sprache betraf, so beschränkte diese sich zunächst darauf, daß sie, wenn sie Hunger oder Durst hatten oder sich ärgerten oder sich freuten, also fast ununterbrochen, möglichst laut brüllten.

Eines Tages aber kamen sie darauf, daß sie denken und reden konnten, und zwar machten sie, wie dies die moderne Sprachphilosophie (siehe Müller: „Das Denken im Lichte der Sprache") nachgewiesen hat, beide Entdeckungen in einem einzigen Augenblicke. Oder richtiger, sie machten eigentlich drei Entdeckungen in einem Augenblicke, und die dritte Entdeckung war die, daß, wenn der Mensch denken und sprechen könne, daraus noch nicht folge, daß er das sprechen müsse, was er denkt: mit einem Worte, sie erfanden gleich auch das Lügen. Absolut neu war diese Erfindung nicht. Der Dreckkäfer hatte schon früher etwas Ähnliches aufgeführt. Wenn ihm ein Vogel begegnete, der ihm ein Kerfenfresser zu sein schien, so legte er sich auf den Rücken, streckte alle Sechse von sich und sagte: „Ich bin tot" — und nachdem er so den Vogel, der keine Lust hatte, einen gewiß längst ausgefressenen Käferbrustschild anzupicken, belogen hatte, ging der Vogel ruhig vorbei. Aber die Erfindung hatte einen Mangel gehabt. Der Dreckkäfer log nur aus Instinkt; der Mensch aber log aus Verstand, und das war das Originelle. Und als nun die Menschen so anfingen, hin und her zu denken, da dachte sich eigentlich ein jeder, daß es am bequemsten und darum auch am vernünftigsten wäre, wenn die ganze Welt ihm allein gehörte. Zuerst versuchte jeder, alle andern von diesem so vernünftigen Satze zu überzeugen; da sich das aber natürlich bald als aussichtslos erwies, so probierten es die Unternehmenderen auf andere Art, ihre Ideen zur Geltung zu bringen. Sie suchten die Schwächeren mit Gewalt unterzukriegen, und wenn einer sich nicht unterkriegen lassen

wollte, schlugen sie ihn einfach mit einem Holzknüttel so lange auf den Kopf, bis er tot war; den Stärkeren aber versprachen sie das Blaue vom Himmel herunter, und das konnten sie ganz leicht, denn sie hatten doch den festen Vorsatz, hinterher nichts von dem Versprochenen zu halten. Die Schwächeren aber kamen auch bald darauf, was sie zu tun hätten, sie grinsten heuchlerisch, wenn sie einem Stärkeren begegneten, setzten als Zeichen ihrer Unterwerfung selbst seinen Fuß auf ihren Nacken und gelobten ewigen Gehorsam. Wenn aber einer seinen Herrn an abgelegenem Orte schlafend fand, schnitt er ihm mit einem spitzen Steine die Gurgel durch, und waren sie einmal in der Überzahl, so fielen sie auch wohl so über ihn und seine Anhänger her und schmissen sie über die nächste Felswand hinunter.

Einige Zeit sah Mutter Natur allem ruhig zu und sagte sich: Das sind nur Kinderkrankheiten, die müssen eben durchgemacht und überwunden werden. Aber die Sache wurde immer ärger statt besser. Die Hyänen und Tiger erschienen schon als die reinen Lämmer neben den Menschen, und schließlich war es klar, daß, wenn es so fortgehe, eines Tages der letzte Mensch den vorletzten erschlagen haben werde. Da sagte sich Mutter Natur: „Da muß etwas geschehen. Mit dem Verstande allein geht es nicht, da machen mir die Kerle die blödsinnigsten Sachen. Aber ich werde euch schon beim Schlafittchen erwischen! Wartet nur!" Und sie erfand die Religion, die Kunst und die Sitte. Das ging nun eine Weile ganz gut und es wäre auch ganz schön gewesen. Aber von dem Gedanken, wie gut und vernünftig es für jeden wäre, wenn er alle andern beherrschen könnte, waren die Menschen, nachdem sie einmal gekostet oder empfunden, was Macht sei, doch nicht mehr abzubringen. Und da nahmen sie einfach die Religion, die Kunst und die Sitte her und schnitten sie sich zurecht, wie sie sie gerade brauchten. Die, welche herrschen wollten, sagten: „Wir sind eure von Gott gesetzte Obrigkeit", und nur dann, wenn die andern doch nicht folgen wollten, nahmen sie den Holzprügel zu Hilfe. Wenn einer etwas machen wollte, was die jeweilige Ordnung in den Besitz- und Machtverhältnissen hätte stören können, sagte man ihm einfach: „Du, das schickt sich nicht" oder: „das darf nicht sein", und erst,

wenn er es trotzdem tun wollte, spießte, köpfte, räderte, henkte, verbrannte, ersäufte oder erschlug man ihn und bewies ihm so sein Unrecht. Die andern waren aber auch nicht faul und stellten die schönsten Lehrsätze auf. So z. B., die Welt sei für alle Menschen da, vor Gott seien alle Menschen gleich, alle Menschen seien Brüder, alle Menschen haben neben den Pflichten auch Rechte usw. „Das sind Utopien," sagten die einen. „Nein," sagten die andern, „so sollte es sein und so muß es werden". „Wir sind eure Vormünder," sagten die einen, „ihr habt zu glauben, was wir euch sagen". „Nein," sagten die andern, „wir brauchen keine Vormünder, wir sind selbst gescheit genug, um zu wissen, was wir zu glauben haben". Und, wie es zu gehen pflegt, mögen das eine Mal die einen und dann wieder die andern Recht gehabt haben, aber auch wo sie im Grunde recht hatten, werden beide hie und da über die Schnur gehauen haben. Und wenn sie so stritten und beweisen wollten, was gut, was recht, was gemäß der Sitte sei oder doch sein solle, da mußte auch die Kunst herhalten, die Anhänger in ihren Ansichten zu bekräftigen, die Gegner zu überwinden und zu bekehren. Und ganz besonders wirksam war es, wenn man eine Anzahl Leute aus den andern herausnahm, sie diesen gegenüberstellte und sie eine Geschichte, gerade wie man sie brauchte, vorführen und Wechselreden, just so, wie man sie haben wollte, tauschen ließ. So etwas nannte man ein Drama, und das war „unterhaltend und belehrend" zugleich. Und bei der Wichtigkeit der Sache machte man dann auch eine eigene Theorie des Dramas, daß man wisse, wie ein Drama sein müsse und wie es nicht sein dürfe, und auch die Theorie war immer gerade so, wie man sie brauchte.

Lange Zeit hindurch galt es als besonders wichtig, zu definieren, was gut und böse sei, und man glaubte, wenn man nur einmal die richtige Definition habe und alle einsähen, daß sie richtig sei, dann müßten auch alle das Gute tun. Da drehte sich auch das Drama immer um gut und böse und die Theorie des Dramas ging dahin, daß, wenn einer gut sei, es ihm im Drama gut gehen müsse, und daß, wenn es einem im Drama schlecht gehe, er etwas Böses getan haben müsse, und

das hieß dann die tragische Schuld. So blieb das Drama lange eine „moralische Anstalt“. Gelegentlich hatte es auch zu beweisen, daß diese oder jene Religion die wahre und speziell jene oder diese die falsche sei: besonders Katholiken und Protestanten haben hierin eine Zeit hindurch Hervorragendes geleistet. Als dann der Kampf zwischen Bürgertum auf der einen, Alleinherrschaft, Adel, Kirche auf der andern Seite begann und schließlich hell aufflammte, da zogen erst die Revolution und dann später auch die Reaktion das Drama in ihre Dienste. Die alten, starren Regeln wurden auch im Drama gelöst, und wildschäumend brausten die einzelnen Szenen, jede in ungebundener Freiheit, dahin. Und seit nun eine andere Bewegung in den Vordergrund getreten ist, die jene politische in sich aufnehmen und zugleich alles auf das soziale Gebiet hinüberleiten will, eine Bewegung, in der die ganzen Herrschaftskämpfe zunächst in den Kampf zwischen Arbeit und Kapital sich auflösen, die den Gegensatz zwischen arm und reich, ununterrichtet und gebildet aufzuheben oder doch auf ein erträglicheres Maß zu bringen strebt, da sehen wir, wie wieder die streitenden Parteien das Drama in ihren Dienst zu ziehen suchen, wie eine neue Theorie desselben aufgestellt wird, und wie die Bühne auch hier sich als das erweist, was alles ist, was Mutter Natur uns beschert hat: ein Mittel für den Kampf.

Die Nationalökonomie ist keine sehr alte Wissenschaft, und insbesondere die wirtschaftliche Versöhnungsweisheit bestand anfangs ausschließlich in dem Gedanken der Wohltaten. Dann fing man an, wie man seinerzeit das ideale „gut“ so schön definiert hatte, nun auch um Definitionen für die realen Güter des Lebens sich umzusehen, und für Manche ist das auch noch heute Nationalökonomie, zu erörtern, was ein „Gut“ ist, was „Wert“ ist, was „Arbeit“ ist, was ein „Kapital“ ist, was „Rente“ ist usw. Und da man sah, daß die Güter immer vorwiegend im Besitze einer kleinen Anzahl von Menschen sind, während die größere Mehrheit nur geringen Anteil an ihnen hat, erschien das eigentlich als zum Wesen der Güter gehörig. Und da fand man, daß das alles auf gewissen Gesetzen beruhe, und hiemit war die Sache soviel wie erledigt. Viel dramatische

Momente gab es da nicht. Nun sind aber wieder die andern gekommen und haben genau so gründlich, wie die einen bewiesen hatten, das müsse alles so sein, auch wieder bewiesen, daß das nicht so sein müsse. „Und zum allermindesten," sagen sie, „wollen wir nicht, daß es so ist, und wir leiden es nicht." Und damit ist auf einmal ein dramatischer Zug in die Sache gekommen und wir begegnen jetzt alle Augenblicke nicht nur der sozialen Frage, insofern es sich um Ehe, freie Liebe usw. handelt, sondern speziell auch der Nationalökonomie auf der Bühne.

Natürlich kann ich nur einige der markantesten Erscheinungen hervorheben. Es wird jetzt bald in das zehnte Jahr gehen, daß Fuldas „Verlorenes Paradies" erschienen ist. Eine belletristische Nationalökonomie hatte es schon früher gegeben; sie pflegte mit Vorliebe das Thema zu variieren, daß der Arme nur gut und edel zu sein brauche, und er werde solange geliehen und geschenkt bekommen, bis er wohlhabend sei, und daß den Bösen unter den Reichen schließlich immer die Schiffe untergehen, die Fabriken abbrennen und daß Kaffee oder Baumwolle just dann im Preise sinken, wenn jene gemeint hatten, sie werden steigen, und umgekehrt. Dann kommt der Buchhalter mit dem gewissen ernsten Gesicht und teilt dem Kaufmanne oder Fabrikanten, der bisher keine blasse Ahnung davon gehabt hat, mit, daß er soeben völlig verarmt sei und ihm nur mehr zweihundert und so und so viele Taler übrig bleiben, und dann kommt mit unfehlbarer Sicherheit der Arbeiter oder Kontordiener, der ungerecht entlassen worden war, und bittet den Fabrikanten, daß dieser die einhundert und so und so viele Taler, die jener sich bei den glänzenden Lohnverhältnissen erspart habe, doch annehmen möge, damit er die Fabrik weiterführen könne, und da ist der böse Fabrikant so gerührt, daß er sich sofort bessert, und nun wird er natürlich gleich auch wieder reich, indem die Schiffe nicht untergegangen sind oder Baumwolle und Kaffee auf die Nachricht von der Besserung des Fabrikanten hin wie besessen in das andere Extrem springen. Auch in der dramatischen Literatur gab es dergleichen, und besonders die Konkursstücke fanden vielen Anklang. Es war aber auch zu schön, wenn z. B. der

gebesserte Kaufmann vor den Augen des Publikums die Nase in das Hauptbuch steckte und in zwei Minuten ausgerechnet hatte, daß er eben wieder aktiv geworden und es daher mit dem „Fallissement“ zu Ende sei.

Mit dem „Verlorenen Paradies“ beginnt die offizielle Reihe jener Dramen, die den Konflikt zwischen Unternehmern und Arbeitern zum Vorwurfe nehmen. Da stehen die Arbeiter, die mehr Lohn haben wollen, dort der Fabrikant, der sagt: Nein, ich brauch' selber zu viel Geld. Die Sache ist sehr bühnenwirksam gestaltet, aber der ganze Konflikt ist rein äußerlich erfaßt und ebenso äußerlich gelöst: Der Fabrikant nimmt sich vor, weniger Geld für sich und die Seinen auszugeben und erhöht daher die Löhne. Damit ist aber natürlich die soziale Frage nicht gelöst. Das ist übrigens kein Vorwurf gegen den Dichter, denn der hat ja nicht die soziale Frage lösen, sondern ein bühnenwirksames Stück schreiben wollen. Mehr innerlich, aber mit viel geringerem dramatischen Geschick hat nicht lange danach ein anderer Autor, Hugo Lubliner, das gleiche Problem behandelt. Das Stück hieß, glaube ich, „Der kommende Tag“. Die Lösung des entstandenen Konfliktes beruht hier darin, daß Unterrichtsanstalten für die Arbeiterkinder errichtet und hiedurch jene Elemente versöhnt werden, die ihre eigene mangelhafte Bildung schwer empfinden und der Gesellschaft zum Vorwurf machen. In der Ausgleichung des Bildungsunterschiedes liegt ja der Kernpunkt der ganzen Frage, aber die gute Absicht ist allzu dick aufgeschmiert und das ganze Stück hat einen verdächtigen offiziösen Odeur. Man hat den Eindruck, wie wenn ein Polizeibeamter sich in Proletarierverkleidung unter die Revolutionäre mischt, durch lautes Schimpfen und Schreien ihr Zutrauen zu gewinnen sucht und schließlich mit der Mitteilung herausrückt, die Sache sei gegenstandslos geworden, denn dem gnädigsten Herrn oder dem Herrn Ministerpräsidenten sei heute Nacht ein zuverlässiges Mittel eingefallen, alles in Ordnung zu bringen.

Der wirkliche Dichter der sozialen Frage unter den Dramatikern ist Gerhart Hauptmann. Nachdem man, angewidert durch die falsche Idealisierung der Zustände in den Hütten der Armut, angefangen hatte, den Gestank in den Hinterhäusern aufzurühren,

fand Hauptmann in seiner wundervollen Märchendichtung „Hannele Matterns Himmelfahrt" den Weg, die Schilderung des sozialen Elends und all der aus ihm entspringenden Vertierung und Roheit mit echter Poesie zu vereinigen. Viele Leute waren über das Stück recht indigniert, sie empfanden es als eine Ungerechtigkeit oder doch Taktlosigkeit des Dichters, daß er mit dem armen Kinde eines verkommenen Maurers so viele Geschichten mache und einen Apparat von Engeln, gläsernen Särgen und herrlichen Gewändern an dieses Geschöpf verschwende, der doch nach allen guten Regeln nur für Prinzessinnen bestimmt ist. Hätte man nicht aus dem Stücke heraushören können, daß das Hannele doch wenigstens die natürliche Tochter des Bezirkshauptmannes sei, so hätten sie vielleicht sogar ernstlich gepfiffen. Da ließen sie sich später den Fuhrmann Henschel schon wieder eher gefallen, der war ihnen wenigstens nur widerlich, und überhaupt, wenn einmal einer als Dichter geaicht ist, kann man ihm schon eher manches hingehen lassen.

Das eigentliche soziale Stück Hauptmanns aber sind und bleiben „De Waber". Da ist der ganze Gegensatz in seiner nackten Brutalität auf die Bühne gestellt. Da ist nichts idealisiert, nicht beim Barchentfabrikanten Dreißiger und seinem Stab und nicht bei den sich auflehnenden Webern. Da kommt, nachdem der Brand entfacht ist, zum Schluß keine Hoftheaterspritze, die ihn auf eins, zwei, drei wieder löscht, sondern da wird geschossen, und da „regnt's Flastersteene", und just der wird als erster zu Tode getroffen, der gar nicht mitgetan hat. Denn so ist das Leben: „'s kann een ju urntlich Angst waarn" — wenn man nicht das Ganze nur vom Standpunkte der historischen Entwicklung aus betrachtet und sich damit tröstet, daß die haltbaren „Ausgleiche" doch zumeist nur jene waren, bei denen der eine den andern niedergerungen hat, was, seit nun einmal das Pulver erfunden ist, gemeiniglich nicht ganz ohne Schießen abgeht. Die Frage ist immer nur, wer zum Schlusse oben bleibt. Auf der Bühne kommandiert da der Dichter — im Leben aber Mutter Natur.

Baumeister als „Richter von Zalamea".

Burgtheater 27. Mai 1899.

Am 27. Mai wurde im Burgtheater nach längerer Pause wieder einmal „Der Richter von Zalamea" gegeben, die herrlichste Schöpfung spanischer Dramatik, in der erschütternde Tragik und weltbezwingender Humor sich harmonisch zu einem unvergleichlichen Kunstwerke vereinen, vor dem der Gegensatz zwischen Klassizität und Moderne wie ein trügerischer Schatten verrinnt, das um so jugendlichkräftiger erscheint, je älter es wird: genau so, wie es beim alten Baumeister sich trifft, der unter beispiellosem Jubel des zur Begeisterung hingerissenen Publikums „seinen" Richter spielte wie noch nie. Worin ist er anders als jene wünschen können, die klassischen Stil vom Schauspieler verlangen? Worin ist er anders, als die kühnsten Modernen es fordern? Alle sehen in ihm die Verkörperung ihres Ideals, sein Spiel ist zugleich die höchste Kunst und die vollendetste Natürlichkeit. Und dabei diese durchleuchtete Klarheit und Deutlichkeit der Sprache, diese markige Kraft in der Rede, der Gebärde, der Bewegung und selbst der Ruhe, diese ungebundene Fülle des erwärmendsten und erquickendsten Humors, diese elementare Wucht des Ausbruches der Leidenschaft — und alles mit den scheinbar einfachsten Mitteln, so selbstverständlich, daß man überzeugt ist, nur so und anders überhaupt nicht kann alles sein und gemacht werden! Könnte doch Bernhard Baumeister „immerdar" Richter von Zalamea sein! In naturgemäßem, aber immerhin ehrenvollem Abstande boten einige der männlichen Darsteller achtungswerte Leistungen. Von den mitwirkenden Damen kann man das leider nicht behaupten.

Antrittsrollen von Kainz im Burgtheater.

Josef Kainz hat jetzt auch die üblichen drei Antrittsrollen im Hofburgtheater gespielt, er ist nunmehr dessen Mitglied. Die bis zum Giebel gefüllten Häuser, die atemlose Spannung,

mit der man dem Künstler lauschte, der jubelnde Beifall, mit dem man ihn überschüttete, dies alles beweist wohl an sich, welch hohen Gewinn sein Engagement bedeutet. Vergleicht man diese Erscheinungen aber mit andern Symptomen, die seit Mitterwurzers Tode immer deutlicher zu Tage getreten sind, so ergibt sich auch sonst noch mancherlei aus ihnen. Vor allem eines, daß es sich nicht nur um einen Gewinn handelt, den man schließlich auch missen kann, sondern daß es eine Notwendigkeit, eine Lebensfrage für das Burgtheater ist, sich den gewonnenen Kainz auch zu erhalten. Es war selbstverständlich nicht leicht, Kainz zu bestimmen, seine glänzende Stellung in Berlin aufzugeben, und es war, so seltsam dies heute schon klingen mag, recht schwierig, sein Engagement durchzusetzen. Diese Aufgaben fand die dermalige Theaterleitung bereits gelöst vor, möge sie das Ihre tun, den Künstler auch dauernd an das Burgtheater zu fesseln, nicht nur mit den dünnen Banden von Verträgen, sondern auch mit den zähen Fasern der inneren Zufriedenheit und des eigenen Interesses. — Schon bekannten Darbietungen fügte Kainz diesmal seinen Cyrano an und man hatte so neue Gelegenheit, seine herrliche Sprechkunst zu bewundern und sich der Liebenswürdigkeit seines Wesens gefangen zu geben. Ob das Drama selbst darum dem Publikum näher getreten ist? Um Cyranos willen kann dieses sich nicht wohl in das Theater gedrängt haben, auf den Genuß hatte es ja bereits freiwillig verzichtet. Und so wird es wohl auch in Zukunft Kainz sein und nicht Cyrano, durch den es sich in die Rostandsche Komödie ziehen lassen wird — falls Herr Kainz den Cyrano überhaupt weiter spielen darf. Freilich braucht man gerade jetzt nicht sonderlich darauf erpicht zu sein, sich von der Bühne herab etwas von französischer Ritterlichkeit vorflunkern zu lassen und sich das militärische Preislied: „Das sind die Gascogner Kadetten" anzuhören. Zeitgemäßer wäre vielleicht ein Fälscher- und Banditendrama mit einem Couplet: „Das sind die — famosen Generäle".



Reprise von Ibsens „Wildente“.

Burgtheater 15. September 1899.

Der dringende Wunsch Herrn Hartmanns ist nunmehr erfüllt: er hat den Hjalmar in Ibsens Wildente im Burgtheater gespielt. Von jetzt an dürfte außer ihm selbst wohl niemand mehr daran zweifeln, daß er der berufene Darsteller für diese Rolle nicht ist. Er hat aus dem Hjalmar gemacht, was er aus dem Kalb gemacht hatte, eine Karrikatur. So arbeitet er wohl selbst mit an der Erfüllung eines ebenfalls dringenden Wunsches so vieler anderer, daß er sich nämlich recht lange, recht glücklich und vor allem recht bald eines durch keinerlei schauspielerische oder regieliche Tätigkeit getrübten Ruhestandes erfreuen möge. Sehr belehrend war die Vergleichung dieser Aufführung der Wildente mit jener letzten, in der Mitterwurzer den Hjalmar gab. Aus beiden Abenden ergibt sich als Gemeinsames die Wahrnehmung, wie ein Darsteller eine ganze Vorstellung auf sein Niveau ziehen kann. Verschieden war nur die Richtung, in der die Bewegung vor sich ging. Als bezeichnend sei lediglich hervorgehoben, daß die Vorstellung, von der es, dem seinerzeitigen Tempo des Spieles entsprechend, auf dem Theaterzettel auch diesmal noch hieß: „Ende vor 10 Uhr“, bis halb elf dauerte. Von den Neubesetzungen ist die Rolle des Relling hervorzuheben, mit der Herr Römpler eine in vollendetstem Sinne lebenswahre Figur und ein würdiges Seitenstück zu dem prächtigen Molvik des Herrn Thimig schuf. Frau Schmittlein als Gina Ekdal bot eine korrekte schauspielerische Leistung; wo aber blieb die göttliche Borniertheit dieser Frau, die von Adele Sandrock so genial zum Ausdruck gebracht worden war, jene Borniertheit, in die der „gesunde Hausverstand“ so leicht umschlägt, wenn er vor Dinge gestellt wird, die über seinen Horizont gehen? Mit der Hedwig hat seinerzeit Fräulein Medelsky ihren ersten Erfolg erzielt. Ihre Leistung ist wahr und schön geblieben, nur im Affekt ließ sie sich einmal zu störendem Gekreisch mitreißen; da geschah es denn auch, daß ihr in der unmittelbar nachfolgenden wundervollen Szene mit Gregers das Publikum ein paarmal

in die ernstesten Sätze hineinlachte. Man zerreißt eben nicht ungestraft die Stimmung. Einfach und natürlich spielte Herr Reimers die außerordentlich schwierige Rolle des Gregers. Jedenfalls war es Ibsen, was er spielte, manche andere aber spielten Benedix. Der alte Ekdal des Herrn Lewinsky war sogar nicht einmal Benedix, sondern Stranitzky.

Der Athlet.

Schauspiel in drei Akten von Hermann Bahr. Deutsches Volkstheater 7. Oktober 1899.

Es gibt Schriftsteller, die durch einige gute Einfälle und die Art, wie sie dieselben vorbringen, rasch die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben, deren Können und Schaffenskraft aber nicht ausreicht, das geweckte Interesse festzuhalten, und die, weil sie sich gleich im Anfange ausgegeben haben oder nicht die Energie besitzen, an ihrer Entwicklung weiter zu arbeiten, dann gar bald die Hoffnungen wieder enttäuschen, die sie erweckt hatten. Und da man das schon öfter gesehen hat, so geschieht es auch, daß man einem, der durch eine ausgesprochene Eigenart oder Andersart gleichsam im ersten Ansturme seinen Namen der Öffentlichkeit aufgezwungen hat, ein gewisses Mißtrauen entgegenbringt und mit einer bei den Menschen sonst seltenen Treue zu bewahren sucht, stets auf den Augenblick harrend, der bedächtigen Zweifel als weise Voraussicht erkennen lassen wird. So mag sich, abgesehen von rein persönlichen Momenten, von einem ganz allgemeinen Gesichtspunkte aus die ablehnende, ja feindliche Haltung erklären lassen, mit der Hermann Bahr von Anfang an bei vielen zu kämpfen hatte, und die er noch immer nicht bei allen überwunden hat, so daß sie nur mit widerwilligem Widerstreben sich gelegentlich das Zugeständnis wachsender Anerkennung abringen lassen, stets bereit, sich wieder auf ihren ursprünglichen Standpunkt zurückzuziehen.

Denjenigen, die Hermann Bahrs schöpferische und kritische Tätigkeit verfolgen, brauche ich wohl nicht zu sagen, wie schwer er seit langem seinen Gegnern ihre Sache macht, und daß deren zäher Widerstand vielleicht das größte Glück ist, das ihm das Schicksal bescheiden konnte. Sie sehen es ja selbst, mit welchem rastlosen inneren Streben und redlichen tiefen Ernst er an sich arbeitet, wie er allen Tand und alles Flitterwerk, das er wohl früher einmal im Scherze, vielleicht um die „Philister" zu „giften", sich umgehangen haben mag, wieder abzustreifen bemüht ist, wie er nach immer strengerer Sammlung ringt und in seiner kritischen Tätigkeit auf dem Gebiete der Literatur und der bildenden Kunst einem ganz bestimmten festen Ziele zusteuert. Dieses Ziel ist die Schaffung einer heimischen, einer spezifisch österreichischen Kunst oder, was dasselbe ist, die Schaffung einer volkstümlichen Kunst in Österreich, d. i. einer Kunst, welche mit der Eigentümlichkeit, dem Leben des Volkes in Österreich in innigem Zusammenhange steht und den Erdgeruch des Landes an sich trägt, in dem sie gedeihen will. Ich kenne die politischen Ansichten Hermann Bahrs nicht, vielleicht hat er seit Jahren und Tagen gar nicht darüber nachgedacht, ob er solche hat, vielleicht ist er auch sehr wenig erbaut von dem Attribute, das ich ihm beilegen will, aber er ist als Schriftsteller einer der besten Patrioten, die Österreich besitzt; nicht im Sinne derer natürlich, die das Wort Patriotismus bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit im Munde führen, um ihre „loyalen" Gesinnungen an „maßgebenden Orten" zur Kenntnis zu bringen, sondern im Sinne jener, die warme Liebe zu unserm schönen, unvergleichlichen Vaterlande im Herzen tragen und sie durch ihre Handlungen äußern.

Das feste, ehrliche Streben nach Fortschritt, Sammlung und innerer Geschlossenheit zeigt sich auch in dem neuesten Drama des Schriftstellers Bahr, dem „Athleten". An Widerspruch hat es trotz starkem Beifalle auch diesmal bei der Aufführung nicht gefehlt. Und wenn auch jene, die Bahrs Talent und Persönlichkeit immer mehr schätzen gelernt haben, in mancher Hinsicht Bedenken und Einwendungen erheben, so haben auch Gegner gewissen Vorzügen des Stückes ihre Anerkennung nicht

zu versagen vermocht: und das Lob der Gegner ist womöglich noch verläßlicher als der Tadel der Freunde.

Wenn ich versuche, mir die Haupteinwände zusammenzufassen, die ich vorbringen hörte, so finde ich sie eigentlich darin, daß der „Athlet" ein Thesenstück älterer französischer Manier sei und das alte Thema der Entschuldbarkeit der gefallenen Frau behandle, daß das Drama Szenen enthalte, die an ein Boulevardstück gemahnten, daß die Figur der gefallenen Frau der Vertiefung entbehre und daß der Zuschauer nicht genug über die äußeren und inneren Vorgänge erfahre, die sie zu Falle gebracht hätten.

Aber ist der „Athlet" überhaupt ein Thesenstück? Ich meine, das ist er am allerwenigsten. Es fehlt dem dramatisch behandelten Falle in der angegebenen Richtung jede Allgemeinheit, und gerade das allgemeine, das in ihm liegen mag, wird gar nicht ausgesprochen. Es ist ein ganz besonderer Fall, der vorgeführt wird, und nur aus dem Charakter des Mannes wird entwickelt, warum er und gerade nur er und nur in diesem besonderen Falle über das hinauskommen konnte, über das der Mann eben sonst nicht hinauszukommen pflegt. Und dieser Mann in seiner Eigenart wird zugleich wieder als das Produkt gewisser äußerer Verhältnisse geschildert, er ist ein Typus, voll und ganz aus einem bestimmten Milieu, aus dem Leben eines bestimmten Volkes herausgegriffen. Wer Land und Leute in Oberösterreich genau kennt, der wird diesem dickköpfigen Gutsbesitzer, der, in stetem Kampfe mit seiner Umgebung, nur nach seinem Kopfe leben will, in dem sich gute und schlechte Eigenschaften, ich möchte fast sagen, in voller Naivität, mischen, in einträchtiger Harmonie zu einem Charakter verwachsend, wohl schon in verschiedenen Exemplaren begegnet sein. Das ganze Stück ist überhaupt ein echt oberösterreichisches: solche Leute, wie den Gutsbesitzer und seinen Bruder, den Bezirkshauptmann (denn diese Stellung nimmt ja der Vertreter der „Behörde" in der staatlichen Bureaukratie offenbar ein), wie den Pfarrer und den Loisl gibt es dort und gerade dort. Natürlich sind nicht alle dort so, auch nicht die meisten, aber in diesem Milieu kommen solche Charaktere vor und nur aus ihm heraus werden sie ganz

verständlich. Und darum möchte ich den Athleten, wenn ich ihn schon „in ein Kasterl" einreihen muß, ein Charakterstück und zugleich ein Milieustück, und zwar ein oberösterreichisches Volksstück nennen.

Und wie sind diese Charaktere geschildert! Vor allem der Titelheld selbst! Der Mann mit seinem agrarischen Selbstherrlichkeitsgefühle in dem Lande, wo die alten Traditionen der Patrimonialgerichtsbarkeit noch immer in der Bevölkerung fortleben, der Gutsbesitzer sich noch immer als die alte „Herrschaft" fühlt! Wie sich bei ihm das ehrliche Streben, für das Beste seiner Mitmenschen tätig zu sein, mit der Wahl der seltsamsten Mittel paart! Auch den Lumpen Loisl will er bessern — aber wie? Indem er ihn suggestiv mit seiner Athletik niederzuzwingen sucht, von dem starren Glauben beseelt, daß schließlich doch alles auf die physische Kraftüberlegenheit ankommt; und da es mit der bloßen Suggestion nicht geht, bereitet er sich ernstlich vor, den Loisl mit Prügeln zu bändigen und zu bessern. Seiner Frau ist er von Herzen zugetan, und doch, wie naiv denkt er über seine kleinen Abirrungen vom Wege ehelicher Treue! Tausende machen es auch so, aber sie lügen sich und anderen etwas vor; aber der Mann betrachtet und behandelt seine kleinen Seitensprünge ganz offen als sein selbstverständliches Recht. Daß ein Mann solcher Art auf die Behörden nicht gut zu sprechen ist, mag naheliegend sein; daß er auf die Behörde, die sein Bruder als Repräsentant des engherzigen Bureaukratismus verkörpert, sehr schlecht zu sprechen ist, erscheint als selbstverständlich.

Diesem Manne widerfährt es nun, daß seine Frau, von den Drohungen eines Erpressers bedrängt, ihm gestehen muß, sie habe ihn betrogen! Das wird keinem Manne angenehm zu hören sein, aber für solch einen Mann ist das zunächst etwas an sich unfaßbares, gerade bei einem solchen Manne scheint es ganz undenkbar zu sein, daß er das überwinde. Und da halte ich es nun für das Gelungenste im ganzen Stücke, wie der Dramatiker diese von ihm selbst mit offenbarer Absicht geschaffene Schwierigkeit, die im Charakter des Mannes liegt, eben aus diesem Charakter heraus wieder bewältigt. Auf die ernste, er-

greifende Szene zwischen dem Gatten und dem eine Vermittlung anstrebenden Pfarrer folgt eine geradezu mit humoristischer Wirkung einsetzende Szene zwischen den beiden Brüdern. Durch die im Namen der sozialen Ehrbegriffe als selbstverständlich vorgebrachten Forderungen des Bruders kommt der Mann erst zum Bewußtsein, daß er sich, ohne das Konkrete seines Falles irgendwie betrachtet zu haben, zunächst blind den von ihm stets mißtrauisch aufgenommenen Postulaten der Gesellschaft unterworfen habe. Wäre dieser Vorgang nur ein äußerlicher, würde der bloße Widerspruchsgeist nicht nur die Einkehr einleiten, sondern selbst auch die Wandlung hervorrufen, so wäre die Szene und mit ihr auch das Drama gewiß schlecht, wenn man will, frivol und weiß Gott was. Aber was in seiner äußeren Form humoristisch wirkt, hat einen tiefen inneren Grund: der Widerspruch bildet nur den Anstoß zur Überlegung, der Widerspruchsgeist hat das Nachdenken geweckt, und der Mann, dem an dem Urteile seiner Mitmenschen so wenig liegt, kommt nun erst dazu, sich zu fragen, wie denn er selbst, ganz unabhängig von Sitte und Herkommen und dem, was andere tun würden, die Angelegenheit zu behandeln habe. Und da findet er, daß es nur Haß und Rachsucht sind, die ihn antreiben, einen jungen Burschen von zwanzig Jahren niederzuschießen, und daß er seine Frau, wenn er sie verstößt, nur dem Hasse und der Rachsucht ihrer Feinde, seiner Verwandten und der Gesellschaft, ausliefert; und dazu ist ihm der andere zu gering und die Frau noch immer zu gut.

Und da hiemit der Athlet auf dem Umwege über seinen Bruder und die ihm in diesem verkörperte Gesellschaft sich selbst überwunden hat, ist das Stück nun eigentlich aus, und wenn der Gatte seinen Vertrauten und Jugendfreund zur Frau sendet und dieser sagt: „Ich hole sie", würde man wünschen, daß der Vorhang fällt. Den Bühnentechniker Bahr mag es aber verlockt haben, auch die schwierige Aufgabe zu lösen, die Aussprache der beiden Gatten den Zuschauern vorzuführen; der Dramatiker mag auch das Bedürfnis gefühlt haben, den Fehltritt der Frau zu erklären und sie noch auf mildernde Umstände plädieren zu lassen. Aber den peinlichen Eindruck, den man von diesen Auseinandersetzungen erwarten mußte, hintanzuhalten,

ist dem Dichter doch nicht ganz gelungen, und was die Frau zu ihrer Entlastung vorbringt, hätte uns vielleicht in wenigen Worten schon der Pfarrer sagen können. Warum sie aber den Mann, den sie doch innig liebt, betrogen hat, sagt sie eigentlich doch nicht. „Ich war krank, ich war — ich weiß es nicht." Sie weiß es nicht, ja wirklich, sie weiß es nicht, und darum kann sie es uns nicht sagen. Aber wir wissen es vielleicht, obwohl sie es uns nicht sagen kann, und wir es uns vom Dichter auf der Bühne auch nicht sagen ließen, weil wir zu verlogen und scheinheilig sind, die Wahrheit ruhig anzuhören. Sie hat ihn betrogen — weil sie eine Frau ist. Das ist das ganze, nicht mehr und nicht weniger. Damit will ich beileibe nichts gegen die Frauen gesagt haben, die ich ja im allgemeinen und noch mehr im besonderen hoch verehre. Aber wenn wir so nachsichtig sind gegen die Männer, die ihre Frau betrügen, warum sind wir so unerbittlich streng gegen die Frau, die ja auch nur ein menschliches Wesen ist, der ja auch alle Schwächen des menschlichen Geschlechtes anhaften? Oder richtiger, da ja der „Athlet" kein Thesenstück ist, warum sind wir so streng gegen den Dichter, daß er uns kein Thesenstück vorführen wolle? Warum fordern wir auf der Bühne weiß Gott was für Gründe für die gelegentliche Verirrung einer sonst makellosen Frau und verschließen vor den natürlichsten die Augen, vor der Macht des Augenblickes, vor der Verwirrung der Sinne, vor dem Erlahmen der besten Anlagen und Absichten gegenüber dem ungestümen Andrängen der Versuchung und der Leidenschaft? Ich möchte nicht mit der Untersuchung betraut werden, wie viele von den männlichen Besuchern irgend eines Theaterabends, und schon gar einer Premiere, nicht schon einmal ein Weib, das sie aufrichtig zu lieben vermeint haben oder vermeinen, in der Eigenschaft als Ehemänner, Bräutigame oder sonstiger Liebeswerber aus gar keinen Gründen als den angegebenen betrogen haben oder — wenn ich schon von allen das Beste glauben will — die sich dafür verbürgen möchten, daß ihnen derlei auch nie widerfahren könnte oder doch nie widerfahren konnte! Warum also vom Dichter mit strenger Miene die Gründe für den Fehltritt der Frau verlangen, die fast jeder von vorne nach rückwärts

und von rückwärts nach vorne aufsagen könnte, wenn es ihm selber an den Kragen ginge?

Die Inszenierung und Aufführung des „Athleten" im Deutschen Volkstheater war geradezu musterhaft. Prächtig und herzerquickend mit vollendeter Natürlichkeit und Lebenswahrheit spielte Kutschera den Athleten, mit rühmenswertem Maßhalten und doch mit voller Wirkung Kramer den Vertreter der Behörde. Eine geradezu herrliche Leistung war Girardis Pfarrer. Ich gestehe es offen, ich sehe Girardi am liebsten in ernsten Rollen, da ist er ein vollendeter Künstler. Welch warme Herzenstöne hat er gefunden und mit welch sonniger Liebenswürdigkeit hat er diesen Priester ausgestattet, der den Katechismus im Herzen hat. Und mit welch feiner Diskretion hat er die zahlreichen humorvollen Züge, mit denen diese Figur ausgestattet ist, herausgearbeitet, stets im Rahmen der ernsten Situation und der Würde der priesterlichen Persönlichkeit bleibend. Die schwierigste Aufgabe war Fräulein Lafrenz zugefallen. Daß sie dieselbe bei ihrer kurzen Theaterlaufbahn und ihrer Jugend so zu bewältigen vermochte, berechtigt zu den schönsten Hoffnungen für ihre Zukunft. Von echter Naturwüchsigkeit und elementarer Kraft war der Loisl des ehemaligen Schlierseers Meth. Wenn er in der Erpressungsszene manchen „zu stark" zu wirken schien, so liegt die Schuld wohl nicht an ihm, sondern eher an der Einreihung dieser Szene in den ersten Akt, der wohl besser dort geschlossen hätte, wo Gustav, nachdem er Loisl vermeintlich psychisch niedergerungen hat, mit dem Doktor abgeht, diesem sein kleines Königreich zu zeigen. Mit einigen kleinen Änderungen hätte sich vielleicht die Szene zwischen Loisl und seiner Herrin an den Beginn des zweiten Aktes stellen lassen. Im Leben ist es für die Heimgesuchten unangenehm, wenn ein Bösewicht, bei der einen Türe hinausgeworfen, gleich darauf bei der andern wieder hereinkommt. Auf der Bühne aber hat das auch für den Bösewicht sein Mißliches: er kann „angeblasen" werden.

Als ich wiederkam.

Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
Deutsches Volkstheater 14. Oktober 1899.

Man spricht von einem „jenseits von gut und böse“. Ich glaube, es gibt auch ein „jenseits von vernünftig und dumm“. Das ist nämlich das Gebiet des Lustigen; bei einem Theaterstück, das lustig ist, fragt denn auch das Publikum nicht danach, wie sein Inhalt sich zur Vernunft verhalte, und da das Publikum bei der am 14. Oktober im Deutschen Volkstheater erfolgten Erstaufführung des Schwankes „Als ich wiederkam“ von Blumenthal und Kadelburg so viel gelacht und so gar nicht gedacht hat, muß es das neueste Opus seiner bewährten Spaßmacher offenbar für sehr lustig erachtet haben. Darüber kann man nun freilich mit niemand streiten, das ist rein subjektiv, und ich kann nur das bedauernde Geständnis ablegen, daß mir das Stück gar nicht lustig, sondern furchtbar öde und langweilig vorgekommen ist. So liegt es denn auch für mich nicht „jenseits von vernünftig und dumm“, sondern nur „jenseits von vernünftig“. Hiemit will ich mich nicht etwa denen gegenüber, die sich unterhalten haben, als der Gescheitere oder Seriösere aufspielen. Die alten Späße, die an den Aktschlüssen zusammengepfercht sind, kamen mir vielmehr offenbar noch — man verzeihe den kühnen Ausspruch — zu wenig dumm vor, als daß ich über sie hätte lachen können, wo aber die Autoren Geist und Gemüt zu entwickeln sich bemühten, schienen sie mir am unrechten Orte allzu reichlichen Ersatz für jenen Mangel zu bieten. Schade um die trefflichen Leistungen der Darsteller!



Agnes Jordan.

Schauspiel von Georg Hirschfeld. Burgtheater 20. Oktober 1899.

Es ist ein seltsames Stück, das am vorigen Freitag im Burgtheater gegeben wurde. Ein Stück voll Talent — und doch eigentlich kein Stück. Etwas Peinliches, das man lieber nicht gesehen hätte, und doch etwas, das einem nachgeht und von dem man nicht loskommt. Ein Eheleben, dreißig Jahre einer elenden, trostlosen Ehe voll Gemeinheit des Mannes, voll Erniedrigung der Frau, das schließlich nur dadurch erträglich geworden ist, daß die Frau ihr Bestes in sich ertötet hat und die Kinder den Vater „nicht ernst nehmen" — und zu dem allen ein musikalischer Ausklang mit „Abendsonnenstimmung"!

Und wie der „moderne" Dichter naiv zu diesem verbrauchten Mittel ältester Bühnentechnik greift, indem er das Fehlen des Abschlusses, den er dramatisch nicht zu gestalten vermocht hat, durch ein Anlehen bei anderen Künsten zu verdecken sucht, so mischt sich auch sonst neues und altes gar seltsam untereinander. Ja, in einem gewissen Sinne ist es der Gegensatz von altem und neuem, der dem ganzen Werke sein Gepräge gibt.

Agnes Jordan ist nicht eine Ehetragödie in einem weiteren, allgemeineren Sinne, entwickelt aus dem Wesen der Ehe, der Art und Natur des Mannes und der Frau, Agnes Jordan ist eine Ehetragödie aus einem ganz bestimmten Milieu, aufgebaut auf einem ganz bestimmten Gegensatze. Es ist der Gegensatz zwischen dem alten patriarchalischen jüdischen Familienleben, in dem Agnes Jordan aufgewachsen ist und das sie ganz in sich aufgenommen hat, und dem Börsenjobbertum, dem „modernen" Geschäftsgeist, durch die Herr Jordan und seine Freunde völlig depraviert sind. Gewiß ließe sich ein Drama auch auf den allgemeinen Gegensatz stellen zwischen einer unberührten, für alles Gute und Schöne empfänglichen Mädchenseele und einem seichten, oberflächlichen, kaum halbgebildeten Mode- und Lebejüngling, wie sie ja auch in anderen Kreisen keine Seltenheit sind. Aber Georg Hirschfeld hat ein solches Drama nicht geschrieben. Er hat sein Drama aus dem ganz spezifisch jüdischen

Milieu herausgearbeitet und das Gute und Schlechte, das er in diesem gefunden, mit einer geradezu unheimlichen Objektivität nebeneinander und einander gegenübergestellt. Gewiß ganz ohne Tendenz, vielleicht halb unbewußt. Nicht so, als ob das, was er schildert, die Regel wäre, als ob anderswo ähnliches nicht vorkomme. Aber so, wie er es geschildert, so wie er es erklärt hat, ist es gesättigt in diesem Milieu.

Es ist nun heute in einer Periode allgemeiner und besonderer Verhetzung eine mißliche und undankbare Aufgabe, von diesem Gesichtspunkte aus das Werk eines Dichters zu beurteilen. Georg Hirschfeld hat keine glückliche Zeit gewählt für seinen dramatischen Vorwurf. Sobald die Dinge sich so zugespitzt haben, daß zwei Parteien einander im Kampfe feindlich gegenüberstehen, fehlt beiden die Objektivität zur ruhigen Beurteilung eines Kunstwerkes, das in Beziehung zum Streitgegenstande steht.

Und je objektiver das Kunstwerk gehalten ist, desto schlimmer wird vielleicht seine Wirkung sein. Bei der Aufführung in Berlin hat man das ja gesehen. Was bei den einen wilden Jubel und höhnische Freude hervorrief, mußte eben darum bei anderen berechtigte Empfindlichkeit erwecken. Die Resultierende der beiden wirkenden Kräfte war ein Theaterskandal. Einen solchen hat man mit Recht hier vermeiden wollen. Aber wie? Indem man das Stück denaturalisierte, diejenigen Sätze wegstrich, die ihrem innern Gehalte nach offenbar auf ein bestimmtes Milieu hinweisen, und den Ton des Ganzen änderte. Darf man das? Ja, *kann* man das? „Agnes Jordan“ müßte ein sehr *schlechtes* Stück sein, wenn es durch ein derartiges Verfahren nicht *verschlechtert* würde, genau so, wie das ein erbärmliches Bauernstück wäre, aus dem man durch Streichung von ein paar Sätzen und Beseitigung des Dialektes ein Salonstück machen könnte, oder umgekehrt das ein erbärmliches Salonstück, das man mit derartigen äußerlichen Mitteln in ein Bauernstück verwandeln könnte. Denn wie die Unterschiede der Stände, sind überhaupt die auf nationalen, religiösen, sozialen Momenten beruhenden Unterschiede der Menschen nicht rein äußerlicher Natur, so daß man sie einfach von den Gestalten wegwischen könnte, ohne ihr Wesen zu ändern und die Grundlagen der ganzen dramatischen

Entwicklung zu alterieren. Man hört es nicht überall gerne, wenn behauptet oder zugegeben wird, es bestehe auf sozialem Gebiete, wie etwa zwischen englischem und nicht englischem, also z. B. französischem Wesen, auch ein Unterschied zwischen jüdischem und nicht jüdischem, z. B. christlichem Wesen. Ja, dann soll halt Herr Hirschfeld auch kein spezifisch jüdisches Stück schreiben! Schreibt er aber ein solches, dann muß man es auch als solches geben — oder darf es gar nicht geben.

Im letzteren Falle wären das Burgtheater und das Publikum allerdings um eine treffliche Vorstellung, um eine Reihe vorzüglicher Leistungen der Darsteller gekommen. Allen voran ist das Ehepaar Jordan zu nennen. Frau Hohenfels zeigte ihre ganze künstlerische Gestaltungskraft in der Rolle der Agnes, die uns in Hirschfelds Drama als eben getraute, noch mädchenhafte junge Frau entgegentritt und als ergraute Matrone von uns Abschied nimmt. Sie spielte sie vielleicht gelegentlich mit zu starker Deklamation, aber immer mit starker Wirkung. Ganz ausgezeichnet war Herr Reimers als Gatte. Er erfüllte die ihm durch die erörterte Verwischungstendenz vorgezeichnete Aufgabe mit großer Diskretion; er milderte das Abstoßende nach Möglichkeit und versuchte mit Erfolg die Figur des Herrn Jordan, wo es irgend anging, in die Region des Humors zu erheben, ohne hiebei je die Grenzen des guten Geschmackes zu verletzen. Seine Befähigung für Charakterisierung und humoristische Gestaltung hat Reimers schon wiederholt gezeigt, so zuerst als Rheingraf v. Stein im „Kätchen von Heilbronn", dann in der „Kleinen Mama" und der „Grille". Nun hat er dieselbe wohl auch zu dauernder Anerkennung gebracht.

Von den andern Leistungen ist vor allem hervorzuheben die Sonnenthals als Onkel Adolf und die Herrn Römplers („Kaufmann" Wiener), der sich immer mehr zu einem Meister der Natürlichkeit entwickelt. Aber nicht unerwähnt dürfen auch Fräulein Witt und Herr Zeska bleiben, denen die Aufgabe zu teil geworden war, das Zukunftsehepaar Jordan darzustellen, und die sich derselben mit vielem Geschick entledigt haben. Es sind das zwei kleine Rollen, die Rolle der Frieda Wiener überhaupt nur mit wenigen Strichen gezeichnet, die Rolle des Hans Jordan

doppelt schwierig, weil der „erwachsene“ Hans Jordan des letzten Aktes die Fortsetzung des gar sonderbar heranwachsenden Hans Jordan des dritten Aktes ist. Im letzten Akte scheint der Dichter uns die Figur des jungen Bräutigams sympathisch näher rücken zu wollen. Es gehört viel persönliche Liebenswürdigkeit des Darstellers dazu, das durchzuführen. Glaubhaft wird er uns diese Entwicklung niemals machen können. Der Dichter hat ihm früher selbst zu viel entgegengearbeitet. Was hat Frau Jordan hinsichtlich der Kinder einst gesagt? „Ich kann sie pflegen, schützen, warmhalten — aber für ihn sind sie da, sie werden auch so wie er, ich muß sie ihm lassen, ich bin ihnen nichts wie eine alte Gewohnheit! Was ich ihnen von meiner Seele schenken will, das besudelt er ihnen, das macht er ihnen wertlos.“ Wie kann man blindlings glauben, daß das im letzten Zwischenakte so ganz anders geworden ist? Wie kann man das glauben, wenn man so gar nichts davon sieht, in welcher Art die Mutter bei der Arbeit ist, dem Vater mit Erfolg entgegenzuwirken? Mit vierzehn Jahren war Hans Jordan ein verkommender Bursche, der die Hand gegen seine weinende, um ihn sich sorgende Mutter erhoben hat. Um dem Kerl noch einen Funken Sympathie und Vertrauen entgegenbringen zu können, müßte ich sehen, wie er anders geworden ist. Wenn mir es der Dichter bloß sagt, glaube ich es ihm nicht, und daß der junge Mann im Verkehre mit seiner Braut nett ist, ist schon gar kein Beweis. Für Verliebte ist es keine Kunst, miteinander nett zu sein, das treffen fast alle. Das muß schon eine elende Kreatur sein, die nicht einmal dort, wo sie liebt, irgend eine sympathische Seite des inneren Wesens hervorzukehren oder doch sich und andern derlei vorzuspielen vermag. Nein, ich will auch mit der künftigen Familie Jordan nichts zu tun haben: das Schicksal braucht an dem Pärchen nur ein bißchen herumzukratzen, und es kommen wieder Herr Jordan sen. und Frau Betty Wiener zum Vorschein. Ich glaube nicht an völlige Charakteränderungen, die in den Zwischenakten vor sich gehen — mögen diese Zwischenakte noch so lang hingezogen werden.

Kainz in Grillparzers „Esther".

Burgtheater 30. Oktober 1899.

Am 30. Oktober hat Kainz zum ersten Male im Burgtheater den König in Grillparzers „Esther" gespielt. Man war gewöhnt, die Rolle von Sonnenthal zu sehen, der sie vor mehr als 30 Jahren in Wien kreiert hat. Wenn ein Künstler so lange hindurch der einzige Interpret einer Rolle war, wirkt eine individuelle, von abweichender Auffassung getragene Darstellung eines andern Künstlers, der nun diese Rolle übernimmt, im ersten Augenblicke immer etwas befremdend, und man muß achthaben, daß man nicht das, was jener Künstler in die Rolle hineingelegt oder doch aus ihr hervorgehoben hat, für das zweifellos feststehende Wesen der Schöpfung des Dichters nimmt. Um so vorsichtiger muß man aber sein, wenn der Dichter uns selbst kein abgeschlossenes Ganzes, sondern nur ein Bruchstück seiner Dichtung hinterlassen hat, wie es ja bei „Esther" der Fall ist. Da tritt immer der Gedanke hinzu: wie wäre das Ganze eigentlich geworden? Und das weiß im vorliegenden Falle der Künstler nicht und das Publikum auch nicht. Da kann der Künstler nur von dem Vorhandenen ausgehen und das Interesse für die ungewisse Entwicklung zu erwecken suchen, gleichsam nach den Richtungen der verschiedenen Möglichkeiten in das Dunkel deutend, uns mit dem brennenden Wunsche entlassen, daß er uns doch mehr hätte sagen können und dürfen. So hat Kainz den König gespielt und darin, daß ihm dies in so hohem Grade gelungen ist, scheint mir der besondere Wert und künstlerische Reiz seiner Darstellung zu liegen. Im übrigen können sich Kainz und Sonnenthal für ihre wesentlich abweichende Charakterisierung jeder auf des Dichters eigene Worte berufen. „Das ist die Art so dieser weichen Männer, die leben nur und sind in einem Weib", das sind die Worte der Zares, auf die Sonnenthal seine Darstellung gestimmt hatte. „Doch kommt der Tag, der sie des Irrtums zeiht, zerstreut, was sie Unmögliches verbunden, dann gährt's in ihnen," sagt aber gleich darauf dieselbe Zares, und da der Tag gekommen ist, spielte Kainz

den König im „Gärungszustande". Doch darüber mag man immerhin streiten; kaum streiten aber kann man darüber, daß sich für die Auffassung, welche Lewinsky seinem Haman zu Grunde legt, wohl nichts aus den Worten des Dichters anführen läßt. Denn er spielt ihn als die vollkommene liebe Einfalt, um mich gelinde auszudrücken, während Haman, als dessen Grundzug der Dichter selbst nur „Eitelkeit", nicht „Dummheit" angegeben hat, ganz genau weiß, was er will und mit Vorsicht, kluger Verstellung und stiller Vorbereitung seinem Ziele zustrebt. Zares selbst sagt von ihm: „Der Mann ist klein und ängstlich, kaum acht' ich ihn; und doch hat sich's begeben, daß er mit seinem schneckengleichen Tasten das Nützliche oft richt'ger ausgespürt, als sonst ein Kluger und ein Mutiger." Der Mann, der selber sagt: „Was Recht! Was Recht! Das Rechte ist das Recht! Heißt das: was allen recht und deshalb möglich . . . Deshalb nun laßt das Recht und fragt die Klugheit", der Mann, der, ohne daß es jemand ahnte, in seines „Eifers Drang das Werk begonnen", während alle andern erfolglos hin und her berieten, ist kein Dümmling, keine zweite Auflage jenes Einfaltspinsels, als den man — allerdings auch nicht ganz mit Recht — wie anderswo so hier den Polonius zu spielen pflegt. Bekannt ist die vollendete Leistung der Frau Hohenfels als Esther. Ebenso bekannt, aber minder vollendet die der Frau Lewinsky als Zares. Wirklich schade, daß Grillparzer die Dichtung nicht vollendet hat, da wäre nach seinen Aufzeichnungen eine völlig geeignete Rolle für Frau Lewinsky entstanden, die der „verstoßenen Königin Vasthi", von der immer gesprochen wird, „die aber selbst nie erscheint".

Schillers „Demetrius“ im Deutschen Volkstheater.

4. November 1899.

Im Deutschen Volkstheater wurde am vorigen Samstag als eine Art Generalprobe für die Schillerfeier der „Demetrius“ mit der Ergänzung Laubes gegeben. Darüber, daß zur homogenen Ausgestaltung des uns von Schiller hinterlassenen Torso eines herrlichen Kunstwerkes die dichterische Kraft Laubes nicht ausreichte, braucht man wohl kein Wort mehr zu verlieren. Für das große Publikum aber haben Fragmente, auch wenn der Fragmentist ein Dichterfürst war, keine große Anziehungskraft; die Leute wollen wissen, „wie die Geschichte ausgeht“, weil bei der großen Menge doch immer das Interesse am Stoff dem Sinn für die Form vorangeht. Und wenn es gelingt, durch die Vorführung eines ergänzten „Demetrius“ für das eingefügte Bruchstück echter Dichtung einen größeren Hörerkreis zu gewinnen, so hat sowohl die Ergänzung des „Demetrius“ durch den Theaterdirektor Laube, als auch die Wiederaufführung dieser Ergänzung durch den Theaterdirektor Bukovics ihren Zweck erfüllt.

Was nun von diesem dazu getan werden konnte, jenes Ziel zu erreichen, ist in reichstem Maße geschehen. Man hat im Deutschen Volkstheater noch nie eine so sorgfältig vorbereitete, so gut durchgearbeitete und ausgeglichene Aufführung eines stilisierten Dramas gesehen. Überall eine geschickte Inszenierung, nirgends ein aufdringliches Hervortreten oder störendes Zurückbleiben einzelner.

Das ist gewiß ein Verdienst der Schauspieler. Ebenso gewiß ist es aber auch ein Verdienst ihrer Leiter und Berater. Bei den Schauspielern kommt aber noch etwas ganz Besonderes hinzu. Kein Theater in der Welt kann in großen Historienstücken alle Rollen mit ersten Kräften, oder sagen wir nur mit gleichwertigen Darstellern besetzen. Da handelt es sich nun darum, daß sich jeder willig dorthin stellen läßt, wo man ihn braucht, und seine Aufgabe, mag sie groß oder klein sein, mit Lust

und Liebe durchführt, daß keiner sich für zu „gut“, zu „bedeutend“ erachtet, diese oder jene Rolle zu spielen. Es gibt Schauspieler, die so manche „erste Rolle“ recht mäßig spielen, es aber für ihrer unwürdig hielten, gelegentlich zweite Rollen anständig zur Darstellung zu bringen, Schauspieler, die meinen, wenn sie einmal eine nicht „tragende“ Rolle spielen, werde das Publikum den ganzen Abend seinen großen Wasserkopf schütteln — einen solchen hat nämlich nach der Ansicht der meisten Schauspieler das Publikum — und sich nicht fassen können darüber, daß der „große“ N. „diese“ Rolle gibt, während es in der Tat dem lieben Publikum gar nie einfällt, an derlei zu denken, weil ihm dort, wo es das Beste haben kann, dieses gerade gut genug ist. Und es gibt auch Schauspieler, die es als eine Beleidigung empfinden, wenn man ihnen einen Rat gibt oder ihnen zumutet, künstlerisch noch etwas zu lernen. Bei solchen Leuten ist natürlich jede Mühe vergebens und es ist schade um jedes Wort, das man an sie verliert. Welcher Gewinn aber den Schauspielern und dem Theater erwächst, wenn die Gunst der Verhältnisse es dem Direktor ermöglicht, einen derartigen „Geist“ nicht aufkommen zu lassen, oder der gesunde Sinn der Mitglieder auf derlei Komödiantenmanieren nicht verfällt, das hat man so recht an dieser Demetriusaufführung gesehen. Da haben keine Künstler von „welterfüllendem Ruf“ mitgewirkt, kein Darsteller hat von vornherein eine besondere Attraktion gebildet: aber geklappt hat das Ganze und es war ein Stück aus einem Guß — wenn man etwa von jener Schauspielerin absieht, deren Name vielleicht am meisten bekannt ist.

Kutscheras Demetrius war eine schöne, künstlerische Leistung, sorgfältig angelegt und durchgeführt, stellenweise sich bis zur vollen Wirkung erhebend. Neben ihm ist der Fürst Sapieha des Herrn Eppens zu nennen, kräftig und sicher gezeichnet in der Charakterisierung und schön ausgearbeitet in der Rede. Aber an diese beiden schließt sich eine ganze Reihe von Darstellern, die mit bestem Erfolge ihr bestes gegeben haben, der eine oder andere überraschend dadurch, daß er auf einem seiner gewöhnlichen Beschäftigung fern abliegenden Gebiete derartiges zu leisten vermag. Gewiß würde eine schlechte Leistung durch den Hinweis

auf den eigentlichen Rollenkreis des Schauspielers in den Augen des Publikums nicht besser und darum auch nicht entschuldbar. Aber für das Urteil der auch auf die Zukunft gewiesenen Kritik kann es nicht ohne Bedeutung sein, wenn zum Beispiel ein Bühnenmitglied wie Herr Hofbauer, den man meist nur in kleinen Episoden oder Statistenrollen gesehen hat, auf einmal eine so wichtige und schwierige Rolle, wie die des Erzbischofs von Gnesen, anständig, mit schönem Organe und edler Rede, ohne falsches Pathos und dröhnende Deklamation zur Darstellung bringt. Wie gut muß der Mann lernen — und ein anderer Mann zu lehren verstehen!

Von den Damen verdienen Fräulein Wachner und Lafrenz besondere Anerkennung. Erstere war schön in der Erscheinung und temperamentvoll im Spiel, letztere hatte etwas unsagbar Rührendes in Ton und Gebärde. Fräulein Frank bemühte sich sichtlich, Maß zu halten und sich in den Rahmen des Ganzen zu fügen — die deklamatorische Art und den Singsang der Rede, Dinge, die uns heute nicht mehr erträglich sind, wird sie aber kaum je ganz von sich zu tun vermögen.

Wenn das Deutsche Volkstheater einen Teil der Überschüsse, die ihm der Vertrieb leichter Modeware bringt, zu so gediegener Arbeit verwendet, wie sie mit dem „Demetrius“ begonnen wurde, dann mag man auch Stücken wie „Als ich wiederkam“ einen anhaltenden Kassenerfolg wünschen.



Kainz als Vorleser.

Josef Kainz, welcher mit der Rezitation Goethescher Gedichte bereits unlängst die Kosten der Goethefeier des Burgtheaters bestritten hat, ist nun auch im Konzertsaale als Vorleser, oder wie man es sonst nennen will, aufgetreten. Man müßte eigentlich einen neuen Titel für das erfinden, was Kainz macht, wenn er „vorliest“, denn es ist so ganz anders als das, was man gemeiniglich unter Vorlesen versteht. Ich meine hiemit

nicht etwa, daß er manchmal überhaupt nicht liest, sondern frei spricht, vielmehr, daß er zum Lesen und Sprechen noch etwas hinzufügt, das sich schwer definieren und analysieren läßt. Wenn wir nur auf die Wirkung sehen, die in uns hervorgebracht wird, so müßten wir eigentlich sagen, der Mann malt auch und musiziert auch und spielt auch Theater. Wenn wir jedoch auf die Mittel unser Augenmerk richten, mit denen er diese Wirkung erzielt, so finden wir, daß doch fast alles nur in der Sprache liegt, die in scheinbar ganz einfacher Weise durch den entsprechenden Wechsel im Gesichtsausdrucke, der aber gar nichts Theatralisches an sich hat, unterstützt wird, und nur hie und da tritt eine leichte, gleichsam illustrierende Geste hinzu. Aber wir sehen Dinge, die er uns nicht zeigt, wir hören mehr, als er uns sagt. Wie Mitterwurzer, wenn er, ein Märchen vorlesend, sagte: „Die Gegend war wunderschön", durch den Ton seiner Stimme, das Strahlen seines Auges und den verklärten Ausdruck seines Antlitzes in uns dieselbe Empfindung hervorzuzaubern vermochte, als sähen wir mit ihm die herrliche Landschaft, die ihn entzückte, so läßt uns Kainz das innerlich miterleben, was er vor uns erlebt, er suggeriert uns durch die Kunst seiner Rede und des Ausdruckes in Blick und Miene die Bilder, die ihm selbst vorschweben. Mag der Apparat, mit dem er arbeitet, ein noch so komplizierter sein, so funktioniert er doch tadellos und sicher, und die Wirkung ist eine geschlossen einheitliche. Erst hinterher fragt man sich, was man mehr bewundern soll, die Kraft und Ausdauer des Organes, das den großen Saal des Musikvereinsgebäudes trotz dessen mangelhafter Akustik durch mehr als anderthalb Stunden unaufdringlich beherrschte, die Modulationsfähigkeit der Stimme und den erstaunlichen Wechsel im Ausdrucke, die geistige Durchdringung und helle Durchleuchtung gedankentiefer Dichtungen, oder die Gewalt der Tragik und das Spiel leichten Humors, das natürliche und ungezwungene und doch so wirkungsvolle Leben in dem Antlitz, über das jetzt alle dunklen Schatten des Entsetzens sich senkten und jetzt ein anmutiges, junges Lächeln huschte. — Am Freitag hat Kainz Gedichte Goethes und Schillers vorgetragen, Dienstag darauf las er in der Grillparzer-Gesellschaft mit gleicher Kunst und gleichem Erfolge Gedichte Grill-

parzers und das Hannibalfragment. Daß es ihm gelang, Hannibal und Scipio vor uns erstehen zu lassen, ist selbstverständlich, aber überraschend war es, welche Wirkung er mit den schwerblütigen Gedichten Grillparzers zu erzielen vermochte. Er zeigte sich da wieder von einer ganz andern Seite, als Meister auch in streng stilisiertem Vortrage.

Schillers „Demetrius" im Burgtheater.

9. November 1899.

Nun ist Schillers „Demetrius" auch im Burgtheater wieder aufgeführt worden. Freilich mit einer kleinen Verspätung. Im Jänner 1896 sollten „Demetrius" mit Sonnenthal als König, Kutschera als Demetrius, Reimers als Sapieha, Baumeister als Mnischek, Bleibtreu als Marfa, Adele Sandrock als Marina, Hruby als Olga, ferner Byrons „Kain" mit Krastel als Adam, Robert als Kain, Reimers als Abel, Mitterwurzer als Luzifer, Adele Sandrock als Eva, Hohenfels als Adah, Hruby als Zillah und Bleibtreu als Engel des Herrn zur Aufführung gelangen. Anfangs Jänner waren bereits die Proben in Gang. Am 10. Jänner hielt der Direktor in München einen Vortrag über das „Recht der Schauspieler", der, wie ich wohl hinzufügen darf, den Anstoß gab zur Einsetzung der Münchener Kommission des Bühnenvereins und zur Reform der Schauspielerverträge zu Gunsten der Schauspieler, wie sie später unter Mitwirkung der Intendanten v. Lepel, Freiherr v. Gilsa, v. Vignau, des Direktors v. Bukovics und anderer dem Bühnenvereine abgerungen worden ist. Dem einen oder dem andern Mitgliede des Burgtheaters erschien aber die Abwesenheit des Direktors im Dienste der materiellen und sozialen Interessen ihrer Kollegen als der richtige Moment zu einem Vorstoße gegen ihn. Am 12. Jänner schon wußte das stets gut informierte „Extrablatt" zu melden: „Gestern tauchte in Künstlerkreisen des Hofburgtheaters das Gerücht auf: Byrons „Kain", dessen Aufführung bekanntlich

für Ende Jänner gleichzeitig mit dem Fragmente „Demetrius" von Schiller auf der Hofbühne geplant ist, habe wegen des biblischen Stoffes Bedenken wachgerufen. Was an dem Gerüchte Wahres ist, wird sich bald erweisen. Zwei Tatsachen stehen fest: erstens, daß die Hoftheaterzensur bisher keine Entscheidung gefällt hat, zweitens, daß trotzdem die Proben bereits im Hofburgtheater begonnen haben." Und am 26. Jänner schrieb das „Extrablatt": „Unsere Meldung von der Verschiebung der Dichtung „Kain" im Hofburgtheater hat Bestätigung erfahren. Zuerst hieß es, die Krankheit des Fräulein Adele Sandrock mache die Proben unmöglich, nun rüstet Herr Mitterwurzer zu seinem am 19. Februar beginnenden Urlaube. Eine Frage: Warum ist auch „Demetrius" aus dem Probenzettel verschwunden? Unseres Erinnerns war in dem Fragmente Schillers Herrn Mitterwurzer keine Rolle zugedacht und Fräulein Sandrock hat sich wieder gesund gemeldet." Ja, warum sind „Kain" und „Demetrius" verschwunden? Das ist allerdings die Frage. Nun, das „Extrablatt" bringt jetzt selbst die Antwort und so darf ich sie wohl wiedergeben. Es schreibt unter dem 11. November d. J.: „Fräulein Bleibtreu ... hat lange genug gewartet auf diesen süßen Augenblick. Denn als sie vor Jahren unter der Direktion Burckhard die Rolle in sechs Bühnenproben vorbereitet hatte, da wußte Charlotte Wolter die Vorstellung zu hintertreiben. So klein konnte die große Tragödin sein!" Und das war auch das „Zensurbedenken" hinsichtlich des „Kain". Frau Wolter wollte Marfa, die Mutter des Demetrius, und Eva, die Mutter aller Menschen, an einem Abende spielen, oder vielmehr, da ja die schwer leidende Frau selbst das eine oder andere nicht mehr vermocht hätte, sie wollte, daß die Bleibtreu nicht die Marfa, die Sandrock nicht die Eva spiele, und es gelang ihr tatsächlich, ein Verbot zu erwirken, daß diese beiden Stücke ohne sie, das heißt bei der damaligen Sachlage, daß sie bei Zeiten ihres Lebens überhaupt gegeben werden. Davon konnte natürlich Prof. Dr. Alfred v. Berger, als er „im Jahre 1893 ausschließlich für sich selbst" seine Klagen über die angebliche Verarmung des Repertoires des Burgtheaters niederschrieb, noch nichts wissen. Ob er auch, als er am 1. Oktober 1899 diese Aufzeichnungen ver-

öffentlichte, noch immer in Unkenntnis der Schwierigkeiten war, die in diesem und in andern Fällen dem Direktor unter werktätiger Mithilfe außerhalb des Theaterverbandes stehender Personen bei seinem Streben nach Ausgestaltung des Repertoires bereitet wurden? Doch sei dem, wie ihm wolle. Das Schillerfragment ist ja nun endlich darangekommen. Kutschera hat seinen Demetrius inzwischen anderswo mit schönem Erfolge gespielt, in Kainz besitzt das Burgtheater jetzt einen mustergültigen Demetrius und Fräulein Bleibtreu hat für ihre Marfa nun doch die allgemeine Anerkennung und Bewunderung geerntet, die ihr vor vier Jahren gebührt hätte, und wenn auch vier Jahre eine lange Zeit sind in der künstlerischen Entwicklung einer Schauspielerin, so ist ja Fräulein Bleibtreu noch immer eine so junge Heldenmutter, daß sie getrost von der Zukunft erwarten kann, was man ihr in diesen letzten Jahren versagt hat. Den König, den einst Anschütz und La Roche gespielt haben, hätte damals Sonnenthal darstellen sollen. Wenn er heute von Löwe gegeben worden ist, so können wir uns darüber nicht beklagen, denn dieser Schauspieler ist nicht nur längst als tüchtiger Meister der Sprechkunst bekannt, er verfügt auch über weiche Töne des Herzens und schreitet stetig vor in stiller, unbeirrter Entwicklung, so daß er mit Recht auch noch nach größerem wird greifen dürfen, als ihm hier geboten wurde. Auch das konnte nichts als Einbuße für das Stück erscheinen, daß Römpler an Stelle Schönes, der sich leider von der Bühne ganz zurückgezogen hat, eingetreten ist, denn ein ebenso ausgezeichneter Episodendarsteller Schöne war, ein ebenso ausgezeichneter Schauspieler ist auch Römpler, seiner Wirkung stets um so sicherer, als er sie immer in Natürlichkeit und weisem Maßhalten sucht. Wenn wir noch des prächtigen Sapieha von Reimers, der seine mächtigen Stimmittel im polnischen Reichstage voll zur Geltung bringen konnte, erwähnen, sind wir aber mit dem Lobe wohl zu Ende und beschämt müssen wir sagen, daß die meisten andern Einzelleistungen, ja auch die Regie hinter dem, was uns unlängst im Volkstheater geboten wurde, erheblich zurückgeblieben sind. Die Marina ist von Adele Sandrock an eine jugendliche Anfängerin, Fräulein Nolewska, gelangt, welche angeblich berufen ist, die Sandrock zu ersetzen.

Nach der Probe, die wir am 9. November erhalten haben, werden wir da ja noch recht Erbauliches erleben. Als Olga hatten wir Gelegenheit, eine Soubrette aus der Josefstadt, Frau Wittels, zu bedauern, die mit einer Aufgabe, die wohl nicht im Bereiche ihres Könnens liegt, sich beim Publikum einführen mußte. Dem reizenden Fräulein Ansion, das die Nonne Alexis gab, aber hätten wir zurufen mögen: „Geh' aus dem Kloster!", denn mit ihren lustigen Augen, die immer so vergnügt und ahnungsvoll in die schöne Welt hineinlachen, gehört sie weder in ein Kloster noch — in eine Tragödie. — Und „Kain"? Nun, statt „Kain" sahen wir eben Schillers Lied von der Glocke „illustriert mit lebenden Bildern". Wir glaubten zu einer Schülerfeier oder gar ins Panoptikum geraten zu sein. Die herrlichen Leistungen aber, die Mitterwurzer als Luzifer und Robert als Kain schon auf den Proben geboten, die wird man nie mehr sehen — und das ist das Schmerzliche bei der Sache. Vielleicht mögen jene, denen es einmal vergönnt sein wird, „von Sorge befreit im Herzen, an des Okeanos wirbelnder Flut auf der Seligen Inseln", von denen Hesiod singt, zu wohnen, dann sich daran erfreuen, wenn Mitterwurzer und Robert dem blonden Rhadamantys in einer Matinee den Kain vorspielen, und Frau Wolter tut dann wohl selber mit oder überläßt die Eva gerne einer jungen Kollegin — und weiland der oberste Theaterdirektor, der damals die Aufführung verboten hat, schaut sie sich selber an — wenn er dort ist.



Gertrud Antleß.

Drama von Philipp Langmann. Deutsches Volkstheater.
14. November 1899.

Im Deutschen Volkstheater ist am 14. November Philipp Langmanns Drama „Gertrud Antleß" zur Aufführung gelangt. Wie vor einigen Jahren aus Shakespeares „Hamlet" eine Bauerntragödie gemacht wurde, so hat Langmann das Motiv

des „Lear" seinem in einem deutschen Dorfe des südlichen Mährens spielenden ländlichen Drama zu Grunde gelegt. Die Antleßbäuerin übergibt ihren Hof und all ihr Gut ihren Kindern, geht in den Auszug und wird nun von denen, die sie so reich beschenkt hat, mit Undank überschüttet, verhöhnt, beschimpft und soll mit Hilfe einer mehr einfältigen als hinterlistigen Auslegung des geschlossenen Vertrages sogar aus dem Hofe vertrieben werden. In ihrer Verzweiflung, zum Äußersten gebracht, setzt die Bäuerin das Haus selbst in Brand und versperrt sich in dem brennenden Gebäude, um so den Tod zu finden. Gewiß ein dramatischer Vorwurf. Er ist aber nur in der ersten Hälfte geschickt durchgeführt. Die späteren Reden der Gertrud Antleß insbesondere enthalten endlose Längen und unerträgliche Wiederholungen. Drei- oder viermal — ich weiß es nicht mehr — rücken der Reihe nach die Kinder und Enkel mit dem Vorschlage heraus, die „Mahm" möge die ihr vorbehaltene Stube verlassen und sich in das Dachstübchen zurückziehen — und jedesmal ist sie von neuem überrascht, entsetzt, empört und ergießt sich in Ausbrüchen des Zornes und der Verzweiflung. Das ist ja ganz begreiflich, auf der Bühne aber wirkt das nicht nur peinlich, sondern bei aller prinzipiellen Sympathie für die arme Frau wird es schließlich langweilig, wenn sie immer dasselbe sagt. Von den größeren Rollen wurden die der Enkelin Steffi und ihres Liebhabers sehr gut von Fräulein Glöckner und Herrn Meth gegeben; leider kann man das gleiche Lob der Trägerin der Titelrolle, Fräulein Frank, und der Darstellerin der bösen Schwiegertochter, Fräulein Schweighofer, nicht spenden. Erstere paßt überhaupt nicht in das Dialektstück und hat einen zu schweren, getragenen Ton für eine Bäuerin, letztere macht in Rede und Geste immer um ein gewisses Moment zu viel und stört durch die theatralische Absichtlichkeit, die man bei allem herausmerkt.

Das Opferlamm.

Schwank von Oskar Walther und Leo Stein. Deutsches Volkstheater 25. November 1899.

Am 25. November wurde im Deutschen Volkstheater gegeben: „Das Opferlamm", Schwank in drei Aufzügen von Oskar Walther und Leo Stein. Das Stück hat eine sogenannte Bombenrolle für Herrn Tyrolt, und dieser hat sie auch zu seiner eigenen und des Publikums Vergnügung sehr wirkungsvoll gespielt. Die nicht ohne Geschick durchgeführten und in den beiden ersten Akten wirkungsvoll gesteigerten Verwechslungsszenen erregten lebhafte Heiterkeit und „Stürme von Beifall". Selbst eine Liebesszene zwischen dem unschuldsvollen Hans, der, obwohl er es gewiß schon in ungezählten „deutschen Lustspielen" gesehen hat, nicht weiß, wie ein junger Mann einem jungen Mädchen seine Liebe gestehen soll, und zwischen der unschuldsvollen Hildegard, die, weil sie das schon in ungezählten „deutschen Lustspielen" gesehen hat, weiß, daß sich ein junges Mädchen bei solchen Gelegenheiten wie eine dumme Gans benehmen muß, vermochte das Publikum nicht zur Erkenntnis zu bringen, daß es bei derartigen dramatischen Veranstaltungen ein Recht hätte, sich selbst für das eigentliche „Opferlamm" zu halten. Aber darin besteht eben die Charaktereigentümlichkeit des Opferlammes, daß es von seiner eigenen Funktion bei dem, was vorgeht, keine Ahnung hat. — Die Darstellung war gut. Neben Herrn Tyrolt gefielen besonders Fräulein Glöckner und Herr Greißnegger. Sehr angenehm machte sich durch sympathische Erscheinung und diskretes Spiel ein neues Mitglied des Volkstheaters, Fräulein Ermarth, bemerkbar.



Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“.

Neuinszenierung. Burgtheater 1. Dezember 1899.

Am 1. Dezember gelangte im Burgtheater Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“, das man lange in Wien nicht gesehen hat, wieder zur Aufführung. Im wesentlichen wiederholen sich immer dieselben Erscheinungen, wenn irgend wo der Versuch erneuert wird, das Kleistsche Drama der Bühne dauernd zu gewinnen. Die Mehrzahl bleibt kühl und eine Minderheit wundert sich, daß die Mehrzahl kühl bleiben kann bei einer Dichtung, die zweifellos so viele Schönheiten enthält. Und wenn dann den Leuten dargelegt wird, daß die, die sich wundern, die feinsinnigen Kunstkenner sind, jene aber, die kühl blieben, der stumpfsinnige Pöbel, dann schwenken einige Kühle zu den Verwunderten hinüber und bilden sich ein, sie waren entzückt: hineingehen in das Stück mögen sie aber doch nicht mehr.

Wenn man einmal bei einem Drama die Frage aufwerfen muß, *warum* es die Leute nicht so recht anspricht, ist das gewiß eine bedenkliche Sache; wenn man aber immer wieder auf diese Frage zurückkommt, ist das zugleich ein Zeichen, daß etwas Bedeutendes in der Arbeit steckt und daß man die Hoffnung nicht aufgeben möchte, den verborgenen Schatz dereinst noch zu heben. Als eine der Ursachen, warum die volle Bühnenwirkung versagt, hat man die Szene angenommen, in der Prinz Friedrich, durch den Anblick des für ihn bereiteten Grabes im Innersten erschüttert, in den ganzen Jammer der Todesangst ausbricht, auf alle militärischen Ehren und die Geliebte verzichten will und nur um sein nacktes Leben fleht. Das paßt nicht recht zur überlieferten Heldenromantik und mag seinerzeit die Leute mit Indignation erfüllt haben. Heute stehen wir aber nicht mehr auf dem Standpunkte der Heldenromantik, sondern wir verlangen Wahrheit auf der Bühne, und gerade diese Szene, die man dereinst höheren Ortes dem vielgeprüften Dichter so sehr verargt hat, bringt uns heute den „Helden“ „menschlich“ nahe. Schon Bulthaupt erzählt uns, er habe den Prinzen „einmal von einem jungen, sehr talentvollen Schauspieler gesehen,“ dem

auch „die Verzweiflung glückte“. Nun, wir haben das jetzt selbst gesehen, denn Kainz hat die ganze Rolle aus einem Gusse gegeben, er hat den Prinzen poetisch, traumhaft, heldenhaft und doch überall menschlich gespielt und hat mit dem Ausbruche der Verzweiflung erschüttert, ohne abzustoßen oder auch nur zu befremden.

Worin liegt es also, wenn trotz dieser ausgezeichneten Darstellung der Figur des Titelhelden das Stück doch auch diesmal nicht die erhoffte Aufnahme gefunden hat? Einen Fingerzeig gibt uns wohl der seltsame Streit, der in den letzten Dezennien hinsichtlich des eigentlichen Kernes und Charakters des Stückes geführt worden ist. In einem 1875 erschienenen Aufsatze hat es Wolzogen mit Geist und Geschick versucht, darzutun, der Prinz von Homburg sei eigentlich ein „echtes und rechtes Lustspiel“, der Kurfürst habe von Anfang an nicht daran gedacht, den Prinzen justifizieren zu lassen, sondern nur erziehlich auf ihn wirken wollen. Vieles läßt sich in der Tat für Wolzogens Ansicht anführen und aus den Reden des Kurfürsten allein läßt sich die Frage, wie wir uns seine Haltung von Anfang an zu deuten haben, nicht mit voller Bestimmtheit lösen. Bedenklich aber muß es uns machen, daß die, die ihn genau kennen, tief von dem furchtbaren Ernste seines Entschlusses überzeugt sind. So sagt die Prinzessin von Oranien zu ihrem Geliebten: „Nun, so versicher' ich dich, er faßt sich dir erhaben, wie die Sache steht und läßt den Spruch mitleidlos morgen dir vollstrecken!“ Aber daß diese Frage über den Grundcharakter des Stückes aufgeworfen werden konnte, daß sich so vieles für sie sagen läßt, das allein muß uns doch stutzig machen. Und was zu dieser Deutung hindrängte, ist schließlich genau dasselbe innere Moment, das dann als das stärkste gegen sie geltend gemacht wurde. Hat seinerzeit die Leute die Todesfurcht des Offiziers abgestoßen, so wird unser heutiges Empfinden durch etwas in der Person des Kurfürsten verletzt, und davon kommen wir so und so nicht los. Wir betrachten heute die Todesstrafe als solche mit andern Augen, als man dies zu Anfang dieses Jahrhunderts getan hat, und immer größer wird die Zahl derer, die empört den Gedanken von sich weisen, daß man einen Menschen „von Amts wegen“

töten könne. Wir denken auch etwas anders über Militarismus und die Forderung der absoluten militärischen Disziplin. Wir sind aber nicht weit genug weg von dem Geiste des Potentatentumes, der dieses Stück durchweht, als daß wir es mit rein künstlerischen Empfindungen genießen könnten. Will der Kurfürst im Ernste den Sieger von Fehrbellin töten lassen, weil er ein paar Minuten zu früh den Feind besiegt hat, dann bemüht sich der Dichter in den letzten Akten umsonst, diesen Musterrepräsentanten des Cäsarentums unserm Herzen näher zu rücken. Und darum hat man versucht, das Ganze als ein feines, überlegenes Spiel eines großen Menschenkenners und Erziehungskünstlers darzustellen. Der Haupteinwand aber, der hiegegen erhoben wurde, ist, bezeichnend genug, daß dann die ganze Haltung des Fürsten, die Durchführung dieses Planes bis zum Schaufeln des Grabes „Barbarei wäre, weiter nichts". Mag man die Sache so oder so drehen, dieses „Fürstenideal" stößt uns ab, der Jesuitismus, mit dem der Kurfürst den Prinzen, der durch Nataliens Mund um Gnade fleht, begnadigt, „wenn er den Spruch für ungerecht kann halten," erbittert uns, und wenn wir die Todesangst des Prinzen rein menschlich verstehen und ihm keinen Vorwurf aus ihr zu machen vermögen, so erscheint es uns als falsches Heroentum der Disziplin, wenn der Prinz, mit dem man noch zum Schlusse eine Komödie empörendster Art aufführt, da man ihn unter dem Trommeln des Totenmarsches mit verbundenen Augen durch die Wache ins Freie führt, als ginge es zum Richtplatz — wenn dieser Prinz, plötzlich von der Gnadensonne getroffen, dankbar ihre Strahlen in sich saugt. Menschlich gedacht, schließt die Sache anders. Es braucht einer noch kein Held zu sein, um eine solche Begnadigung zurückzuweisen — aber immerhin würden vielleicht doch nur wenige so handeln; doch ein Gefühl würde im Herzen eines jeden Mannes, den man so behandelt, brennen, der Wunsch nach — Vergeltung.

Die Darstellung war sorgfältig vorbereitet, die Inszenierung gut. Was aber die Einzelleistungen anbelangt, so hat neben Kainz nur der alte Baumeister seine Rolle mit vollem Leben erfüllt. Das war aber auch eine wahrhaft herzerquickende

Prachtleistung, dieser Obrist Kottwitz! Welche markige Kraft, welche einfache Schlichtheit, welche Fülle ehrlicher Herzenstöne, welcher sonnige, alles durchleuchtende Humor! Wenn es heute möglich ist, uns den Kurfürsten menschlich näher zu rücken, uns für einige Stunden über dem künstlerischen Gehalte des Werkes eines Dichters vergessen zu machen, daß wir die tragende Idee des Ganzen bekämpfen müssen — diesem Künstler wäre es vielleicht gelungen.

Chrysis.

Dramatische Dichtung von Otto Ernst. Deutsches Volkstheater 9. Dezember 1899.

Am 9. Dezember wurde im Deutschen Volkstheater „Chrysis", eine dramatische Dichtung in vier Akten nach Pierre Louys' „Aphrodite" von Ernst v. Otto, gegeben. Ein kurz vor der Aufführung veröffentlichter Protest des Romanciers gegen die Dramatisierung brachte wieder einmal die Frage in Erinnerung, ob Dramatisierungen eines von einem Andern erfundenen oder doch schon gestalteten Stoffes zulässig sind. Besonders lebhaft hat die aus dem Mangel eines Schutzes gegen dramatische Bearbeitungen sich für den Romanschriftsteller ergebenden Schädigungen seinerzeit Dickens erfahren, und oftmals kehren in seinen Briefen die Klagen über diese Kalamität wieder; sie hat ihn sogar dazu bestimmt, einen mit Wilkie Collins verfaßten Roman gemeinsam mit diesem zu dramatisieren („No Thoroughfare"). Das ist auch heute noch der einzige Weg, den der Romancier hat, seinen Stoff vor fremder Dramatisierung in Sicherheit zu bringen, daß er selber aus ihm ein gutes Drama macht. Juristischen Schutz wollte allerdings die Regierungsvorlage unseres neuen österreichischen Gesetzes über das Urheberrecht gewähren, indem sie, solange ein Werk noch nicht rechtmäßig herausgegeben ist, seinem Urheber die Dramatisierung unbedingt vorbehielt und ihm gestattete, sich bei der Herausgabe das Dramatisierungsrecht zu wahren, wobei sie ihm allerdings eine einjährige Frist für die Dramati-

sierung setzte. In das Gesetz wurde aber diese Bestimmung nicht aufgenommen. Vielleicht mit Recht. Gegen die einfache Aneignung des Dialogs ist der Autor ja ohnehin geschützt und in der Frage des geistigen Eigentums am Stoff gehen wir wohl heute in unsern Auffassungen ohnedies zu weit. Erinnern wir uns nur, wie skrupellos Shakespeare von Andern bearbeitete Stoffe behandelte! Und wie mancher gut erfundene oder gut gewählte Stoff geht heute der Literatur dadurch verloren, daß der glückliche Finder ihn nicht zu gestalten vermocht, ihn aber durch seinen mißlungenen Versuch doch unbenützbar für andere, vielleicht geschicktere und bühnengewandtere Autoren gemacht hat. Also aus der Entlehnung des Sujets aus dem auch in weiteren Kreisen junger Mädchen mehr als hinlänglich bekannten französischen Roman kann ich dem Herrn Ernst v. Otto keinen Vorwurf machen. Auch kann ich nicht sagen, daß das Stück ohne jegliches Geschick gemacht sei. Es sind „Griechendramen" in den letzten Jahren mit Erfolg auf die Bühne gebracht worden, die mindestens nicht besser gemacht sind als „Chrysis". Aber bei Dramatisierungen fremder Romane ist unser literarisches Gewissen so schrecklich empfindsam, und können wir uns zum Überfluß auch noch einen plötzlichen furor moralis anschminken, so lassen wir uns die Gelegenheit nicht leicht entgehen, einmal die sittlich Entrüsteten zu spielen — besonders, wenn wir uns im Grunde des Herzens etwas noch Pikanteres erhofft hatten. Eigentlich muß man staunen, daß aus der Aphrodite, einem Roman, der so ganz undramatisch erscheint, überhaupt ein Stück gemacht werden konnte. Einzelnes ist auch ganz gut aufgebaut, und die Szene, in der Chrysis als Göttin Aphrodite emporsteigt, ist sogar von lebhafter Bühnenwirkung. Wenn nur die Sprache nicht so salop wäre — und nicht so viel unfreiwillige Komik in den Wechselreden steckte! Letztere Behauptung mit Beispielen zu belegen, muß ich mir leider versagen — für jene, die der Vorstellung beigewohnt haben, ist es ja wohl auch überflüssig. Die Inszenierung war glänzend, die Darstellung teilweise vorzüglich. Ausgezeichnet waren Herr Kutschera als Demetrius und Frau Odilon als Chrysis. Besonders die Schlußszene des ersten Aktes spielten beide meister-

haft. Frau Odilon hat ganz außerordentliche Fortschritte in der Beherrschung der Sprache gemacht und einen großen Reichtum in ihre Ausdrucksfähigkeit und in die Modulation ihrer Stimme gebracht. Daraus, daß ihr Organ sich nicht für laut tönende Ausbrüche eignet, erwuchs ihr fast ein natürlicher Vorteil gegenüber der Darstellerin der Berenike, indem sie auf kluge Einteilung der Rede angewiesen war, während Fräulein Wachner sich gelegentlich verleiten ließ, die Stärke ihrer stimmlichen Mittel zu sehr zur Geltung zu bringen. Besonders stilvoll war Fräulein Schweighofer als Bachis. Sie sprach sogar griechisch oder ägyptisch oder was es sonst war — verstanden hat man sie jedenfalls nicht.

Onkel Toni.

Komödie in vier Akten von C. Karlweis. Deutsches Volkstheater 16. Dezember 1899.

Im Deutschen Volkstheater erzielte vorigen Samstag die vieraktige Komödie „Onkel Toni" von Karlweis einen ehrlichen, großen Erfolg. Karlweis ist heute der Wiener Volksdichter. Wenn wir von einem sagen, er kennt das Volk, so denken wir gewöhnlich bei dem Volk nur an die sogenannten „unteren" Schichten; aber auch die „oberen" Schichten gehören zum Volk, mag es ihnen recht sein oder nicht, und daß Karlweis auch das „Volk" genau kennt, das er diesmal geschildert hat, das hat er uns glänzend bewiesen.

Karlweis kennt aber nicht nur das Volk genau, das er auf die Bühne bringt, sondern auch das Volk, das unten im Zuschauerraume sitzt. Er weiß nicht nur, was wirkt, er kennt nicht nur die Gesetze des Theaters, er fühlt auch mit dem Publikum mit und darum weiß er, wie weit er gehen darf mit Satire und Ironie und wann der urteilende und verurteilende Verstand einen Einschlag haben will von Empfindung und Gemüt. Das alles würde ihn aber noch nicht zum Volksdichter machen, denn mit all dem kann man auch ein Routinier sein. Das

Entscheidende ist, daß Karlweis seine Anlagen und Kenntnisse nicht mißbraucht, daß er, was sein letztes Ziel betrifft, nicht auf die schlechten Instinkte des Publikums baut, sondern auf die guten, daß er selber besser ist als das Volk, das er schildert, und das Volk, für das er schafft. Und seine Technik verwendet er nicht dazu, dem Publikum oder einem Teile desselben zu schmeicheln, sondern dazu, die unangenehmen Wahrheiten den Leuten so zu sagen, daß sie sich dieselben gefallen lassen, ja vorziehen, gute Miene zum bösen Spiele zu machen, und daß ihm auch jene Beifall klatschen, welche lieber pfeifen möchten — aber nicht vor Vergnügen.

Besonders geschickt hat Karlweis diesmal die Leute eingefangen. Dem Premierenpublikum des Volkstheaters die Gebarung der Hautefinance vorzuführen, ist kein kleines Wagnis. Auch mit dem hohen Adel anzubinden, ist heute nicht ganz unbedenklich. Was macht Karlweis? Er führt uns „Adel und Industrie" in Kompagnie vor, und so haben beide wenigstens den einen Trost, nicht allein am Pranger zu stehen. Da kann man ehrlich applaudieren, wenn es den andern an den Kragen geht — nun, und wo es einem selber an den Kragen geht, applaudiert man erst recht — so gibt man sich nicht zu erkennen und ärgert die andern, und das ist auch unterhaltend.

Aber wollte Karlweis nichts anders, als die Leute ärgern, ohne daß sie sich's merken lassen dürfen, so wäre er noch immer kein Volksdichter, gerade so, wie noch so viele scharfgeschliffene „Schlager" noch nicht das unfreiwillige Witzwort eines entrüsteten Theaterbesuchers: „Das ist ja die reinste Satire!" rechtfertigen würden. Dem Stücke liegt eine tiefere Idee zu Grunde, eine Idee, die, wenn sie auch nur in einem halb scherzhaften Worte zum Ausdrucke gelangt, doch eine herbe Wahrheit enthält — und zugleich wieder mildernd über all das Traurige sich legt, das uns der Dichter zum „lustigen" Spiele gestaltet hat. Der „Onkel Toni", das ist der Mann, von dem es abhängt, ob die schlechten Anlagen im Grafen Waldhof sichtbar in die Erscheinung treten oder nicht. Wäre das Haupt derer von Waldhof früher gestorben, so wäre Graf Paul Waldhof ein anständiger Mensch geblieben, wenigstens in den Augen der Menschen; hätte „Onkel

Toni" nicht — eine köstliche Idee des Dichters — sein Vermögen just in den Aktien jener Paraguay-Bank angelegt, deren Präsident Graf Paul Waldhof war, so wäre dieser nach dem endlichen Tode des Onkels wieder ein anständiger Mensch geworden — in den Augen der Menschen. Jeder Mensch, sagt uns Graf Waldhof, hat so einen „Onkel Toni", von dem es abhängt wie er geworden ist. Was der verkommene Kavalier von seinem beschränkten Klassenstandpunkte aus sagt, ist aber der Kern einer furchtbaren, bitteren Wahrheit — und doch einer Wahrheit, die, wie jede Wahrheit, etwas menschlich Versöhnendes in sich hat. Die Summe der äußern Verhältnisse — das ist der „Onkel Toni" eines jeden Menschen. Gewiß, es gibt Menschen, die trotz mangelhafter Erziehung, mißlicher Umstände, Not und Entbehrung ihre Integrität sich bewahrt haben — wohl ihnen. Aber wer das nicht an sich selbst erprobt hat, soll nicht so hart mit denen ins Gericht gehen, die gefallen sind — woher weiß er, daß keine Konstellation der äußern Umstände denkbar ist, bei der nicht auch er unterlegen wäre — daß es somit nicht die Gunst des Schicksals allein ist, die ihn aufrecht erhalten hat? Natürlich, die meisten werden eine solche Möglichkeit mit entrüsteter Miene von sich weisen — aber die sind mir nicht die sichersten, die diese Möglichkeit für sich frischweg leugnen.

Den Intentionen des Dichters kam eine treffliche Darstellung zu Hilfe. Die Gefahr, die in den Figuren des Grafen Waldhof und seiner Tochter lag, haben die Darsteller Herr Girardi und Frau Retty geschickt gemildert, indem sie mit vollen Händen aus dem reichen Schatze ihrer persönlichen Liebenswürdigkeit schöpften. Ich habe sagen hören, manche Pointen seien von Girardi zu schwach „gebracht" worden und er habe die Figur nicht scharf genug charakterisiert. Ob das aber nicht eine weise Beschränkung war, die der Meister sich selbst auferlegte, und ob es nicht besser war, daß Girardi auch etwas Mitgefühl für den schwachen Mann und Vater in uns erweckte, als wenn er uns nur mit Abscheu gegen ihn erfüllt hätte? Ausgezeichnet waren Herr Weisse als „von Arnheim" und Herr Kramer als Baron „Lixl" — und auch die andern Darsteller verdienen alles Lob. Nur Herr Blum war nicht

an seinem Platze, er vermochte keine Sympathie für den „anständigen“ jungen Arnheim in uns zu erwecken. Freilich machte er uns so etwas begreiflich, was wir sonst nie verstanden hätten, daß nämlich Komtesse Mizzi ihm nicht nur vor der Trauung, sondern auch lange nach der Trauung — in welch letzterer Zeit sie ja doch zu den verschiedensten Tageszeiten allein mit ihm gewesen sein dürfte — nicht gestattet hatte, sie aufzuklären, daß er an dem ganzen Anschlage keinen Anteil gehabt habe.



Raimunds „Verschwender“ im Burgtheater.

17. Dezember 1899.

Im Burgtheater wurde am vorigen Sonntag Raimunds „Verschwender“ gegeben. Die Darstellung war gut und das Sonntagspublikum gab sich naiv dem vollen Genusse der herrlichen Dichtung hin. Die musterhafte „Rosa“ der Frau Schratt und das „alte Weib“ des Fräulein Schönchen sind den Wienern längst liebe Bekannte. Mit besonderer Spannung sah man dem „Valentin“ des Herrn Kainz entgegen, um so mehr, als die ausgezeichnete Leistung eines andern Künstlers in dieser Rolle den Wienern ebenfalls längst lieb und teuer ist. Da erwog man schon vorher, ob Kainz ebenso gut sein könne wie Girardi, und nachher ging das Vergleichen erst recht an. Das Entscheidende aber war doch, daß, wie Girardi, wenn er den Valentin spielt, von Jubel umbraust wird, auch Kainz, da er Valentin war, das Publikum zu lautem Beifall hinriß. Im übrigen ist derartiges Vergleichen eine mißliche Sache — Girardi ist eben Girardi und Kainz ist Kainz, und wie Girardi vieles kann, das weit über den Rahmen geht, in dem er uns für gewöhnlich seine Kunst zeigt, so kann Kainz eben auch den Valentin spielen — nur natürlich in ganz anderer Art als Girardi. Es ist schon viel, daß Kainz, wenn er auf der Bühne steht, durch die Kraft der geistigen Arbeit, die er in die Rolle hineingelegt hat, und seine fabelhafte Technik uns für einen Augenblick unsere Er-

innerungen vergessen macht — aber wenn wir dann nach Hause gehen, sagen wir uns doch: „Lieber Freund, das ist ja hochinteressant gewesen, du hast nicht nur gezeigt, daß du auch über Herz und Gemüt verfügst und den warmen Wiener Ton treffen kannst, sondern wir würden dir vielleicht auch deinen Valentin voll und ganz glauben — wenn wir nicht zufällig ‚den Valentin‘ selber kennen würden.“ Mit schöner Empfindung gab Herr Reimers den Flottwell und auch Herr Zeska als Azur, Fräulein Medelsky als Cheristane, Herr Devrient als Dumont gefielen sehr. Ganz besonders aber gefiel mir der Hansel der kleinen Gerzhofer. In allen Bewegungen dieses Kindes steckt eine verblüffende, der Situation mit großer Intelligenz angepaßte Natürlichkeit. Die Inszenierung war glänzend, vielleicht zu glänzend für die Schlichtheit der Sprache Raimunds; jedenfalls aber sollte man, während vorn auf der Bühne gespielt wird, hinten keine Beleuchtungsproben abhalten. — Am folgenden Dienstag gab Kainz den Paracelsus in Schnitzlers gleichnamigem Einakter. Da bedurfte er keiner „Kunst“, um zu gefallen; selbst wo Paracelsus in das Gebiet des Übernatürlichen hineingreift (heute nennt man das wissenschaftlich Spiritismus, was einmal Aberglaube hieß), erschien es uns ganz natürlich, daß der Paracelsus auch ein bißchen hexen kann — auf der Bühne wenigstens. Mit dem Paracelsus wurde auch Schnitzlers „Gefährtin“ gegeben; der dritte „Gefährte“ aber, der „grüne Kakadu“, der ist fortgeflogen. Freiwillig wird er sich wohl nicht davongemacht haben! Ich habe anläßlich der Premiere (1. Mai d. J.) die teilnehmende Besorgnis ausgesprochen, daß nicht alle Leute den „grünen Kakadu“ ganz verstanden haben dürften. Jetzt scheint man ihn endlich verstanden zu haben, wenigstens im Jokey-Club — und das ist ja die Hauptsache.

Der Landstreicher.

Schauspiel von Jean Richepin. Deutsches Volkstheater 12. Jänner 1900.

Im Deutschen Volkstheater wurde am 5. Jänner zum ersten Male gegeben: „Der Landstreicher", Schauspiel in fünf Aufzügen von Jean Richepin. Es steckt ein Kern von Vagantenpoesie in dem Stück. Die unbezwingliche Lust des Fahrenden am unstäten Leben in der Freiheit und in der Natur ist es, die Richepin seinem Drama zu Grunde gelegt hat. In seinen jungen Jahren hat dem Fahrenden das Glück in Gestalt eines liebenden Mädchens gelächelt, aber er hat sich mit flüchtigem Genusse begnügt und ist singend wieder in seine weite Welt entwichen. Und nach langer Zeit kommt er in seinem Wanderleben wieder singend durch dieselbe Gegend gezogen; so sehr hat er alles vergessen, daß er die Stätte zuerst gar nicht wieder erkennt. Und da winkt ihm das Glück der Familie und der Seßhaftigkeit nochmal. Er findet das Mädchen, das sich ihm einst liebend zu eigen gegeben hat, wieder, als Besitzerin eines kleinen Anwesens, als Frau eines sterbenden Gatten, als Mutter eines erwachsenen Sohnes — seines Sohnes. Eine Spanne Zeit verweilt er, gerade lange genug, dem Sohne zu einer geliebten, hübschen und natürlich auch reichen Frau zu verhelfen — und dann reißt er sich los und flieht wieder hinaus in seine freie Welt, die er nicht lassen kann. Dieser Vorwurf enthält ein starkes poetisches Moment. Aber der Dichter hat unsere Bereitwilligkeit, dasselbe glaubhaft auf uns wirken zu lassen, von vornherein auf eine harte Probe gestellt. Er führt uns nicht einen fahrenden Scholaren oder doch einen fahrenden „Gesellen" vor, bei dem wir wenigstens nach der romantischen Tradition etwas wie einen poetischen Sinn annehmen können, sondern einen modernen unfall- und krankenversicherungspflichtigen Fahrenden aus dem Kreise der Arbeiter „im landwirtschaftlichen Betriebe", und so einem waschechten „Landstreicher" trauen wir poetische Allüren von Anfang an nicht zu. Mit der Wahl seines Milieus ist aber der Dichter auch naturgemäß in das Bauernstück hineingeraten, und zwar, da er uns eine romantische Idee poetisch

vorführen wollte, in das romantische, poetische Bauernstück. An der Sorte haben wir uns aber schon längst den Magen gründlich verdorben, und der Dichter hat gar nicht versucht, uns die schale Speise durch irgend eine neue Zubereitungsart doch noch einmal genießbar zu machen. Unmögliche Bauern, die in bombastischer Sprache Gedanken und Empfindungen von sich geben, die ihrem ganzen Wesen fremd sind, — verlogene Sentimentalität auf der einen Seite und ein Maß von bornierter Dummheit auf der andern, das zur Injurie für das Publikum wird, dem man zumutet, so dumm zu sein, daß es glauben könne, es sei jemand so dumm, — alberner Hokuspokus, larmoyante Rührseligkeit und vordringliche, unmotivierte Lustigkeit der von dem Titelhelden „faszinierten" Landbewohner — das sind die Ingredienzien, aus denen Richepin seine vernewerte Bauernidylle gebraut hat. Wenn der „Landstreicher" trotzdem „Beifall" gefunden hat, so ist es wohl den Darstellern zu danken, die, Girardi und Fräulein Glöckner an der Spitze, ihr Bestes gegeben haben — und bei den meisten von ihnen ist das sehr viel.

Hans. I love you. Auf der Sonnenseite.

Hans, Schauspiel in drei Aufzügen von Max Dreyer, I love you, Lustspiel in einem Akt von Theodor Herzl, im Burgtheater 12. Jänner 1900. Auf der Sonnenseite, Lustspiel in drei Aufzügen von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg, im Deutschen Volkstheater 13. Jänner 1900.

Endlich werden es die Leute doch glauben müssen, daß trotz Allerhöchster Anordnung Kaiser Wilhelms, des Musikers, Dichters, Redners, Astronomen, Historikers, Kunstkritikers in höchster Instanz, das neue Jahrhundert noch nicht begonnen hat — wenigstens bei uns nicht. Auf diese Weise kann ja doch ein neues Jahrhundert unmöglich anfangen! Ich verwahre mich ausdrücklich gegen jede Mißdeutung: ich rede natürlich nicht vom Fasching und auch nicht von den Delegationen und nicht von andern politischen Dingen, sondern ich rede vom Theater im

technischen Sinne. Da kam zuerst Richepins „Landstreicher“ im Volkstheater; nun, da waren wir im Zeitalter Mosenthals; dann kam im Burgtheater das Schauspiel „Hans“ von Dreyer und ein „Lustspiel“ von Herzl „I love you“; da waren wir im Zeitalter Ifflands und Kotzebues; dann kam im Deutschen Volkstheater ein „Lustspiel“ „Auf der Sonnenseite“; da sind wir gar im Zeitalter Blumenthals und Kadelburgs angelangt. Und dieses Zeitalter lag schon einmal so weit hinter uns! Ein paar Jahre erst sind verstrichen, daß wir das schon ganz bestimmt geglaubt hatten. Fast alle hatten es geglaubt, und die keine eigene Meinung haben, die hatten sich eingebildet, sie glauben es, oder doch so getan. Und die Leute fingen schon an, sich zu genieren, wenn sie über die immer wiederkehrenden alten Figuren und alten Späße lachten. Nur zwei hatten es nie geglaubt, daß die menschliche Dummheit einmal zu Ende gehen könnte, und hatten auch nicht angefangen, sich zu genieren. Und das waren die Herren Blumenthal und Kadelburg selber. Aber zugewartet haben sie einige Zeit, bis der böse rauhe Wind in der Literatur sich legt und die nach Vernunft und Wahrheit brüllende See sich beruhigt — und die Leute sich's wieder ehrlich zu sagen trauen, daß ihnen nach den Mühen des Tages abends im Theater das Liebste doch der blühende Blödsinn ist. Und wie sich's rauschend und brausend durch das Talbett wälzt, wenn der kluge Holzhändler in der Klause das Wasser gestaut hat und nun auf einmal die Schleusen aufzieht — so ergießt sich jetzt in endlos scheinendem mächtigen Schwalle über uns, was die klugen Dichter in den ihrer dramatischen Flößerei ungünstigen Zeiten angesammelt haben.

Nun, das muß man eben über sich ergehen lassen, und man kann um so eher gute Miene zum Spiel machen, als es kein böses, sondern ein geradezu ausgezeichnetes „Spiel“ war, mit dem Frau Odilon und Frau Retty, Herr Tyrolt, Herr Kutschera, Herr Kramer, Herr Deutsch und alle andern uns schließlich doch immer wieder zum Lachen brachten, so oft wir auch anfingen, uns über die hartnäckigen Versuche der Dichter, uns nicht nur die Zeit zu vertreiben, sondern sich auch lehrhaft zu gehaben und moralisch zu gebärden, zu ärgern.

Gut war das „Spiel" auch im Burgtheater. Hier aber erschien uns die Sache doch etwas bedenklicher. Dreyer hätte Talent zu besserem — aber er strebt es nicht mehr an; ja er sucht das Publikum zu täuschen, indem er seinem Stücke Fetzen von dem vergilbten Modestaat der Modernen anhängt. Damit ist's heute nicht mehr getan, daß in einem Drama der Ausdruck „Quatsch" oder „quatschen" vorkommt und auf ein Mädchen in irgend einer Variation der Wendung „ein prächtiger Mensch" das Wort „der Mensch" angewandt wird. Auch die Modernen haben ihre Modetorheiten gehabt; durch die lassen wir uns nicht mehr täuschen, die schenken wir jedem, aber das aufrichtige Streben nach wahrer Psychologie und einer gesunden Ethik, die sich von der Schablone freimacht, möchten wir nicht gerne missen. Und darin fehlt es in Dreyers „Hans". Hans, d. i. Johanna, verurteilt zuerst rücksichtslos ihre ehemalige Freundin Anna, weil sie ihre Mädchenehre verloren und einem Kinde das Leben gegeben hat. Johannas Vater liebt das Mädchen, er will es heiraten, er ist über diese Sache „hinausgekommen". Aber Johanna kann darüber nicht hinaus, sie eröffnet dem Vater, daß diese Ehe sie beide für immer trennt und bestimmt das Mädchen, sein und des Vaters Glück dem Willen der Tochter zu opfern. Da erfährt Johanna, daß der, den sie selber lange liebt, sie wieder liebt und, schwupps, erscheint ihr das Schreckliche, daß Tochter und Vater sich trennen sollen, als selbstverständlich, und die „Gefallene" wird im Handumdrehen zu einer ganz geeigneten Gattin für den Vater.

Nun, derlei kommt ja vor; aber da müssen wir uns doch sagen, wie schrecklich sind die Menschen in ihrer Unduldsamkeit und Härte und wie egoistisch in ihrer scheinbaren Nachsicht und Milde! Der Dichter sagt uns aber nicht etwa lediglich: „So sind die Menschen", sondern behandelt seine Heldin vor und nach ihrer „Wandlung" mit einer unbefangenen Liebe, als fände er es ganz in der Ordnung, daß sie so und nicht anders ist; ja er verlangt von uns, daß wir zuerst rücksichtslos und hartherzig sind, wo sie es ist, und dann mit ihr uns freuen und jubeln und uns weismachen lassen, sie habe nun auf einmal auch ein Herz für die andern Menschen, während sie schließlich nur ihr

Herz für sich und den Geliebten entdeckt hat. Mit Anna Berndt aber sollen wir in Tränen schwimmen, wenn sie dem neuen Geliebten entsagt, und ihren edlen Opfermut sollen wir bewundern, wenn sie, um ihn auch innerlich zu „heilen", ihm vorlügt, sie liebe noch immer den treulosen Verführer! Wenn das alles mit einer gewissen Mache arrangiert und so geschickt und rührend gespielt wird, wie es von Frau Hohenfels, Fräulein Medelsky und Herrn Sonnenthal geschah — dann lassen sich die Leute eben täuschen und falsche moralische Wertbegriffe als echte aufschwatzen. Und das ist das Schlechte und Verwerfliche am alten Rührstück, nicht, daß es rührt, sondern daß es uns zu rühren sucht, wo wir uns ärgern sollten.

Und wenn wir hinzufügen, es sei das Schlechte am alten Kotzebue, daß er uns lachen machen will, wo wir uns ärgern sollten, so sind wir auch gleich beim Lustspiel „I love you", das nach „Hans" gegeben worden ist. Aber bei diesem Stücke gelang die Täuschung viel weniger. Der Grund hievon scheint mir nicht nur in der etwas zu schwerfälligen, breitbehäbigen Darstellung zu liegen, die man ja in einer gewissen Periode dieses ablaufenden Jahrhunderts im Burgtheater mit besonderer Vorliebe pflegte, sondern auch in einem Kompositionsfehler des Stückes. Solche „Kinder", wie Evchen Helder, gibt es ja; aber wir können diese eine Figur doch nicht rein realistisch auffassen, weil es ja solche Menschen wie die andern Figuren, Miß Plumket und Dr. Mühlrad und Tante Charlotte usw. — nicht gibt. Als bloße Erheiterungsfiguren in der Posse lassen wir uns aber derartige „Kinder" nicht gerne gefallen. Übrigens hatten ja die meisten gleich in den ersten fünf Minuten erraten, daß der Missetäter, der die schrecklichen Worte „I love you" in die Banklehne geschnitten hat, unter den Kindern zu suchen ist. Und so hatten viele im Publikum zum Schlusse wenigstens die Befriedigung, zu sehen, daß sie schon im voraus alles gewußt hatten. Das freut die Menschen immer. Mir hat der Schluß allerdings eine beschämende Enttäuschung gebracht. Als Frau Kallina die von ihr als so shocking bezeichneten Eingravierungen in der Banklehne mit brauner Farbe überstrich, da durchbebte es mich wie eine selige Ahnung, daß doch das neue

Jahrhundert schon begonnen haben könnte. Mit magischer Kraft zog der lichte gelbe Rock des Herrn Römpler meine Blicke auf sich, und ich hätte geschworen, daß sich in wenigen Minuten dieser lichte gelbe Rock auf diese bequeme Bank setzen und an diesen braunen Fleck lehnen werde, und daß dann ganz nach den Prinzipien der vervielfältigenden Kunst auf dem lichten gelben Rocke in braunem Grunde zu lesen sein werde: „I love you". Und da hätten gewiß alle Menschen gejubelt. Oder nicht?

Die Damen Lebardieu.

Lustspiel von F. Carré und A. Bilhaut. Burgtheater 26. Jänner 1900.

Am 26. Jänner 1900 wurde im Hofburgtheater ein angebliches Lustspiel „Die Damen Lebardieu" in drei Akten von den Herren F. Carré und A. Bilhaut angeblich zum ersten Mal gegeben. Wir haben das Stück aber schon öfter gesehen, nur haben der Titel und die Personen immer anders geheißen, und so angeödet wie diesmal hat es uns auch noch nie. Vor Zeiten ist es uns sogar ganz gut vorgekommen, als es „Der Störenfried" hieß und von Benedix war, und als wir es unter dem Titel „O diese Schwiegermütter" sahen — wenn ich mich recht erinnere, hieß es damals eigentlich „Madame Bonivard" — war es sogar wirklich lustig. Diesmal aber sahen wir eine geist- und witzlose Posse von bodenloser Langeweile mit einer plumpen, fadenscheinigen Mache und einigen albernen Späßen, wie wir sie uns allenfalls noch auf einer Prater-Pablatsche oder in einer Jahrmarktsbude gefallen lassen, wenn uns einmal die Lust nach derartigen Genüssen anwandelt. Da wissen wir aber dann, was unser harrt, und ärgern uns nicht weiter. — „O diese Schwiegermütter!" Wann wird man endlich einsehen, daß das widerwärtige Familiengekeife, das uns bei Behandlung dieses Themas meist vorgeführt wird, so gar nicht belustigend wirken kann. Da hat

doch der alte Terenz viel größeres Feingefühl gehabt. Der hat uns in seiner Hekyra wenigstens die gute Schwiegermutter gezeigt, obwohl sich die Schwiegermütter schon damals keines besonders guten Leumundes erfreuten. Läßt er doch selber die Schwiegermutter über das allgemeine Vorurteil gegen die Schwiegermütter klagen (ita animum induxerunt, socrus omnes esse iniquas), und von Ovid (Fasti II 226) und Juvenal (Sat. IV 230) erfahren wir es genau, wie man schon damals über Schwiegermütter dachte. „Verzweifle am häuslichen Frieden, solange die Schwiegermutter noch kriechen kann (Desperanda tibi salva concordia socru)“ warnt Juvenal, und, wenn das Familienfest der Charistien gefeiert wird, sagt Ovid, mögen die Kinder, die den Tod der Eltern nicht erwarten können, wegbleiben und ebenso „die bösen Schwiegermütter, die die Gattin des Sohnes haßt und quält“ (quae premit invisam socrus iniqua nurum). So wenig aber Kinder, denen ihre Eltern zu lange leben, geeignete Possenfiguren abzugeben vermögen, so wenig ist eine solche die Schwiegermutter, die darauf ausgeht, die Frau des Sohnes bei einem Ehebruche zu erwischen, damit sie den Sohn mit einer gräflichen Kokotte verheiraten könne. Das als etwas Lustiges hinstellen zu wollen, deutet auf Roheit, sei es nun auf eigene Roheit oder auf Roheit, die man beim Publikum voraussetzt. Ich glaube, das Stück wäre auch für das Theater in der Josefstadt zu schlecht gewesen, jedenfalls hätte man es dort aber besser gespielt, denn derlei Ware verträgt nun einmal die beschauliche Behäbigkeit in der Darstellung nicht, die man gelegentlich als den „Stil“ des Burgtheaters hinstellen möchte. Ein Glück ist es übrigens, daß Afghanistan so weit weg ist, sonst hätte es vielleicht noch zu diplomatischen Verwicklungen geführt, daß man auf der Bühne des Hofburgtheaters den von Engländern und Russen umworbenen Emir dieses Staates etwas genannt hat, was ich doch im Interesse unserer politischen Beziehungen und aus persönlicher Vorsicht lieber nicht niederschreiben will.



Reprise von Schillers Wallenstein.

Burgtheater 5. und 6. Februar 1900.

Am 5. und 6. Februar wurde im Hofburgtheater wieder einmal Wallenstein gegeben. Herr Gimnig gab den Isolani, den er von Schöne übernommen hat, gut in Rede und Maske. Herr Frank war mehr preußischer Gardeleutnant als Gefreiter bei den Pappenheimern und ließ uns Herrn Devrient schmerzlich vermissen. Einen — allerdings verspäteten — Triumph aber feierte Frau Lewinsky, da Frau Wilbrandt die Friedländerin — sang. Daß Frau Wilbrandt in derartigen Aufgaben auf dem Gebiete der klassischen Tragödie, die ihrem Können vollständig ferne liegen, exponiert wird, sollte man ihr ersparen — und dem Publikum auch.

Das fünfte Rad.

Lustspiel von Hugo Lubliner. Deutsches Volkstheater 1. Februar 1900.

Hugo Lubliners Lustspiel „Das fünfte Rad" hat am 1. Februar im Deutschen Volkstheater einen großen Erfolg errungen. Der zweite Akt rief geradezu Beifallsstürme hervor. Gewiß gebührt hiebei Dr. Tyrolt mit seiner Darstellung des „Titelhelden" ein wesentliches Verdienst. Aber damit läßt sich das nicht abtun. Der Mann, der den zweiten Akt geschrieben hat, den der Schauspieler gespielt hat, ist auch jemand. Und dieser Mann hat auch seinem Stücke eine hübsche Idee zu Grunde gelegt, er hat diese ohne Prätension und dennoch geschickt durchgeführt, er hat eine lebenswahre, originelle Charakterfigur geschaffen und hat es ebenso glücklich vermieden, uns durch abgestandene Pikanterien reizen zu wollen, als uns durch aufdringliche Philistermoral anzuekeln. Da mag man es mit in den Kauf nehmen, daß einige Schablonenfiguren nebenher laufen und die „kunstsinnige" Fabrikantenfrau (Frau Martinelli)

8*

und deren Töchterlein (Fräulein Großmüller) durch geschmacklose Übertreibungen, die zum mindesten nicht nur den Darstellern zur Last fallen, gelegentlich mehr abstoßend als erheiternd wirkten. Man kann darüber um so leichter hinweggehen, als wir nicht viele ganz tadellose Lustspiele haben und für die einzelnen Mängel im Detail auch durch manchen reizenden Zug entschädigt wurden. So kann man die Empfindung eines liebenden Mädchens, dem der Vater die Frage vorlegt, ob denn der Geliebte es wiederliebt, nicht einfacher und wirksamer ausdrücken, als mit den der Kraft der eigenen Neigung vertrauenden Worten, wie der Autor sie schrieb und Fräulein Großmüller sie sprach: „Er wird schon".



Die Lügnerin. Cyprienne.

Die Lügnerin, Schauspiel von Alphonse Daudet, im Deutschen Volkstheater 17. Februar 1900. Cyprienne, Lustspiel von Sardou und Najac, im Burgtheater 19. Februar 1900.

Am 17. und 19. Februar wurde im Volkstheater und im Burgtheater je ein französisches Stück „zum ersten Male" gegeben. „Die Lügnerin", Schauspiel von Daudet in drei Aufzügen, in Wien zum erstenmal, „Cyprienne", Lustspiel in drei Akten von Sardou und Najac, im Burgtheater zum erstenmal: denn „Die Lügnerin" ist ein ziemlich neues Stück, „Cyprienne" ein ziemlich altes Stück. Das ist aber auch der einzige Vorzug, den „Die Lügnerin" vor „Cyprienne" voraus hat. „Cyprienne" ist nämlich ein witziges und lustiges, ja ein geistvolles Stück, und, stellt man sich einmal auf den Standpunkt, daß man die Gattung, der es angehört, und die Art der Technik, mit der es gemacht ist, als eine wichtige Phase in der Entwicklung unseres Dramas kritiklos hinnimmt, auch ein gutes Stück. „Die Lügnerin" aber ist und bleibt, mag man sich auf welchen Standpunkt immer stellen, ein schlechtes Stück. Die Mache ist grob und roh, man weiß immer

schon von vornherein, was kommt, aber nicht, weil es als innerlich notwendig erscheint, sondern weil man sieht, daß es der Dichter braucht. Wenn zum Beispiel der Exgatte der Marie Deloche, Herr Jacques Olivier, im ersten Akte aus einem andern Weltteil her auf die Bühne platzt, weiß man schon, wer er ist, ohne daß er noch ein Wort geredet hat. Nicht darum weiß man es, weil seine Ankunft in diesem Momente irgendwie vorbereitet ist, sondern gerade darum, weil er so unmotiviert daherkommt, daß man gleich mit der Nase darauf gestoßen wird, warum er just jetzt über Befehl des Dichters vom „Nachleser" heraus-geschickt wird. Wenn Marie Deloche im zweiten Akte mit dem Blumenstrauß auftritt, ist sich schon alles im klaren darüber, daß dieses „Requisit" eine wichtige Rolle zu spielen hat, daß es nämlich dazu dienen wird, die Lügenhaftigkeit der Orchideen-dame dem Publikum und auch dem Gatten Numero Zwei vorzu-demonstrieren. Die ganze Viertelstunde lang aber, die Marie Deloche an dem Gifte, das sie genommen hat, stirbt, schaut man schon immer auf die Türe; denn es ist selbstverständlich, daß in dem Momente, wo sie ihre letzte Lüge aushaucht, Herr Jacques Olivier erscheint, um auch den Menschen auf der Bühne das mitzuteilen, was die Zuschauer schon vor zwei Stunden erraten haben, daß Marie Deloche seine Frau ist. Und während Cyprienne ein mit feinem Humor gezeichneter Charakter ist, der unser Interesse erweckt und festhält, ist Marie Deloche eine widerliche Karikatur. Es gibt schon Frauen (auch Männer übrigens), die aus eitler Lust an der Lüge lügen; auch solche soll es geben, die den einen Mann in ihrer Art lieben und ihn doch mit andern betrügen: aber so dumm machen sie dann das alles nicht oder sie werden gleich in den ersten drei Tagen erwischt.

Die Cyprienne der Frau Schratt ist bereits bekannt. Die Künstlerin verstand mit großem Geschick das Bedenkliche mög-lichst zu mildern, ohne die Wirkung zu beeinträchtigen, und wo Cyprienne strauchelt, uns darüber zu beruhigen, daß Cyprienne eben nur strauchelt und nicht fallen wird. Besonders gelang ihr das in dem Stile der älteren Schule aufgebaute Plaidoyer für die Rechte der Frau gegen die Vorrechte des Mannes und der

gemäß den Intentionen der Dichter stark ins Possenhafte gespielte Schluß. Sieht man von dem zu behäbigen Tempo ab, so muß man die Darstellung auch im allgemeinen gut nennen. Herr Hartmann konnte, wo er in der Komödie Komödie zu spielen hatte, seine Fehler als Vorzüge zur Geltung bringen, Herr Korff war als Adhémar komisch, ohne vordringlich zu sein, und Herr Treßler hatte großen Erfolg mit seinem Oberkellner, von dem der sachverständige Teil des Publikums behauptete, er sei dem Leben der Chambres séparées geradezu abgelauscht. Auch die Aufführung der „Lügnerin" bot viel Gutes: vor allem war Frau Odilon glänzend, sie machte aus der Rolle, was aus ihr gemacht werden kann. Auch Herr Kutschera und Herr Kramer haben an dem Erfolge, der wenigstens den ersten beiden Akten beschieden war, redlichen Anteil. Auch von Fräulein Schweighofer kann man das in einem gewissen Sinne behaupten: wenn man nicht verstand, warum Gräfin Nattier ihre Meinung über Marie Deloche vom ersten auf den zweiten Akt so gründlich geändert hatte, so mochte man die Erklärung hiefür in jenen ausgedehnten Partien der Rolle vermuten, die Fräulein Schweighofer so sprach, daß man überhaupt nichts verstand.

Jugend von heute.

Komödie in vier Akten von Otto Ernst. Burgtheater 3. März 1900.

Die „Komödie" „Jugend von heute" von Otto Ernst wurde am vorigen Samstag im Burgtheater sehr beifällig aufgenommen. Das Stück hat eine wenn auch dürftige, so doch wohlerprobte Handlung und außerdem noch eine Idee, Tendenz, Spitze oder wie man die Sache nennen will.

Was zunächst die Handlung betrifft, so kann man sie bezeichnen mit Type II Bb des Heiratslustspieles. Das Heiratslustspiel besteht darin, daß sich ein Paar oder mehrere Paare statt zu Beginn des Stückes am Ende des Stückes heiraten oder doch verloben. Die Ursache dieser für den Autor immer so

belustigenden, für das Publikum oft so bedauerlichen Verzögerung liegt entweder darin, daß etwelche von den lieben Angehörigen etwas gegen die Heirat der lieben Kinder einzuwenden haben (Type I) oder daß die lieben Kinder selbst noch nicht ganz im Reinen mit sich über die Sache sind (Type II). Sind die lieben Angehörigen von Anfang an gegen die Heirat, so haben wir Type I A, beginnt die Opposition der lieben Angehörigen aber erst im Verlaufe des Stückes, wobei es natürlich vor allem darauf ankommt, möglichst blödsinnige Gründe für diese plötzlich entstehende und plötzlich wieder einzustellende Gegnerschaft zu finden, so haben wir Type I B. Wollen die lieben Kinder von Anfang an alle beide nicht recht in den süßen Apfel beißen, so daß ihnen erst durch die unglaublichsten Finessen Lust dazu gemacht oder dieser Gedanke überhaupt erst suggeriert werden muß, so haben wir II A; ist aber ein Teil schon entschlossen und muß dieser nur erst noch den andern herumkriegen, so ist es II B, und zwar, wenn er sie herumkriegen muß, II B a, wenn sie ihn herumkriegen muß, II B b; sind aber die lieben Kinder zu Beginn des Stückes bereits entschlossen, sich mit Zuhilfenahme der Verehelichung unangenehm zu werden, und überlegen sie sich das nur im Verlaufe des Abends 2mal, 4mal, 6mal... 2n-mal (es muß nämlich immer eine gerade Zahl sein, da sie ja zum Schlusse dort angelangt sein sollen, wo sie begonnen hatten), so gibt es die Type II C.

In der „Jugend von heute" also muß sie (Klara Hendrichs, Malerin) erst ihn (Hermann Kröger, Arzt) herumkriegen: IIBb. Das Hindernis, das sie hiebei zu überwinden hat, schließt zugleich die Idee, Tendenz, Spitze usw. (siehe oben) des Stückes ein. Der gute, brave Hermann, der schon früher die hübsche, kluge Klara so gut leiden konnte und dabei so fleißig war, daß er sogar den Scharlachbazillus entdeckte, ist nämlich durch die bösen „Modernen" verdorben worden. Diese bösen „Modernen" werden uns vorgeführt in Erich Goßler, „Hermanns Studienfreund", und Egon Wolf, „Literat". Der eine von diesen beiden Modernen ist der Moderne auf dem Gebiete der Ethik und Philosophie: er setzt Nietzsche und Stirner (dessen Schrift: „Der Einzige und sein Eigentum", nebenbei bemerkt, vor mehr als einem halben

Jahrhundert, nämlich 1845, erschienen ist) in das praktische Leben um; der andere ist Moderner auf dem Gebiete der Lyrik: er macht Gedichte im Stile von . . . doch ich will niemand kränken. Nun möchte ich gewiß nicht behaupten, daß man gegen die „Modernen" keine Satire schreiben könne oder solle; aber nur das meine ich, auf diese Art kann und soll man es nicht, weil es eben dann keine Satire ist, sondern eine Karikatur. Der Autor nimmt einen Dummkopf her, der zugleich Alkoholiker und Schmutzfinke ist, und macht ihn zum modernen Dichter; und er nimmt einen aufgeblasenen, neidzerfressenen, charakterlosen Gecken her und macht ihn zum Vertreter moderner Weltanschauung, und zum Schlusse läßt er zum Überfluß den modernen Philosophen noch reumütig bekennen, daß er aus eigener Schaffensunvermögenheit und aus Neid seinen Freund vom „Streben für die Menschheit" und von seiner Geliebten abzuziehen versucht habe, und ihn die Teufel Nietzsche und Stirner und alle ihre Werke abschwören! Nein, das ist keine Satire gegen die „Moderne", so wenig, als es eine Satire gegen die Ärzte wäre, wenn etwa in einem Drama eine alte Kräutersammlerin vor den Augen des Publikums Beinbrüche, Krebs und progressive Paralyse heilt, während der betrunkene Bezirksarzt einen Mann, der sich die Hand verstaucht hat, auf elektrotherapeutischem Wege in das angeblich bessere Jenseits befördert und zum Schluß die Richtigkeit der medizinischen Wissenschaft und den hohen Wert der überlieferten Heilkünste alter Weiber feierlich anerkennt.

Die Mache des Stückes ist von jener äußeren Geschicklichkeit, auf die das Publikum so leicht — „hineinfällt", besonders, wenn der Autor den philiströsen Instinkten der Masse Rechnung getragen und dieser etwas zum Fraße hingeworfen hat, das sie haßt, weil sie es nicht versteht. Die Mache ist aber zugleich von jener inneren Morschheit, die nirgends Stand hält, wo immer man fest zugreift. Trotz dem langatmigen Vortrage, den uns der plötzlich gebesserte Erich Goßler zum Schlusse des Stückes darüber hält, wozu er „Hermann" gebraucht hat, warum er ihn von seinen Arbeiten abhalten und den Seinen entziehen wollte, haben wir doch immer nur einen Erklärungsgrund hiefür: weil er ein Mensch von gemeiner Gesinnung und niedrigem

Charakter ist. Und trotz der Aufklärung, die uns Klara über die naive Art Hermanns gibt, haben wir zum Schlusse doch nur eine Erklärung dafür, daß sich Hermann von zwei so albernen Tröpfen wie Egon und Erich imponieren und leiten ließ: daß nämlich Erich doch au fond auch selbst ein furchtbarer Schafskopf ist. Und wie wird Hermann geheilt? Haben sich Erich und Egon im ersten und zweiten Akte weniger töricht und widerlich benommen als im dritten? Gewiß nicht! Oder hat die „Intrigue", die Klara im zweiten Akte beginnt, indem sie den Übermenschen Erich zu einer Art Liebeserklärung und zu gehässigen Reden über seinen „Freund" Hermann verleitet, einen Teil daran? Nein! Ist es von irgendwelcher Bedeutung, daß Klara und das Publikum die Entdeckung machen, Erich sei der Verfasser eines gegen Hermann gerichteten anonymen Schmähartikels? Auch nicht, denn Klara verschweigt das alles edel, und da es das Publikum dem Hermann auch nicht auf die Bühne hinaufruft, erfährt dieser es erst, nachdem er Erich ohnedies schon hinausgeworfen hat. Oder bekehrt etwa Klara ihren Hermann dadurch, daß sie ihn im letzten Akte parodierend zu übertrumpfen sucht? Auch das nicht, denn da ist er ja schon bekehrt. Nein, die Wandlung in Hermann wird dadurch eingeleitet, daß er in der Kneipe bei einem kleinen „Egon Wolf"-Bankett über Beethoven abfällig urteilen hört, und daß ihm die Leute, die dort zusammenkommen, und die Gedichte, die Wolf vorliest, nicht gefallen. Daß aber derlei den Mann auf einmal geniert, ist recht sonderbar. Hat es ihn doch gar nicht berührt, daß zwei Akte früher Schiller von Wolf für einen „Blechkopf" erklärt wurde, und hat er doch die Herren Goßler und Wolf schon früher gekannt und gewiß auch Gelegenheit gehabt, ihre Geistesprodukte zu genießen. Ein Mensch, dem ein Subjekt, wie es in Wolf geschildert ist, nicht vom Anfang an unerträglich ist, hat kein Recht, sich von irgend einer Gesellschaft angeekelt zu fühlen.

Was geschieht also eigentlich, daß Hermann, der bisher so verbohrt war, auf einmal zur Vernunft kommt? Nun, gar nichts, als daß sein jüngerer Bruder in einem Nachtkaffeehaus (weist wohl symbolisch auf die in Nachtkaffeehäusern seßhafte

Moderne) in die Schulter gestochen wird. Hermann war so gewissenlos, den Burschen in vorgerückter Nachtstunde allein in der saubern Gesellschaft zu belassen und Erich zu übergeben, und nun ist er empört, daß Erich es genau so gemacht hat, wie er, und den Jungen wieder Wolf überantwortet hat! Und deshalb die plötzliche Erkenntnis von der Richtigkeit der „Moderne" und der „Jugend von heute"! Oder nein, nicht nur deshalb. Hermann schreit verzweifelt nach einem Arzt und dann assistiert er diesem und stellt sich so geschickt bei dem Auffangen und Unterbinden der Arterie an, daß er das Lobeszeugnis erhält, er habe eigentlich den Bruder gerettet, und da erwacht wieder die Schaffensfreude in Hermann und der Spuk ist verschwunden. O heiliger Philippi! Und da darf man nicht einmal fragen, warum Hermann, der Arzt, wenn er überhaupt etwas von der Chirurgie versteht, sich nicht gleich selber an die Arterie herangemacht hat?

Und so ist alles nur äußerlich in eine scheinbare Ordnung und einen angeblichen Zusammenhang gebracht — für den gedankenlosen Zuhörer. Und der mag sich auch freuen, wenn es über Nietzsche hergeht und über Stirner, Leute, deren Schriften er doch nicht gelesen hat, und die er, wenn er sie etwa lesen würde, vielleicht nicht einmal verstünde. Was liegt auch daran? Deshalb kann man sich ja doch über die „Satire" freuen! Zur Satire fehlt aber doch eine Kleinigkeit: mit dem bloßen Höhnen ist es nicht getan, es muß auch ein objektiver Grund und eine subjektive Berechtigung zum Höhnen da sein, sonst liegt keine Satire vor, sondern nur eine — Anmaßung.

Die Darstellung war leider glänzend. Die schlechtesten Stücke werden gewöhnlich am besten gespielt. Allen voran zeichneten sich Fräulein Witt und Herr Reimers aus, Fräulein Witt lieh der Klara ihren Verstand und ihre Grazie und Herr Reimers dem Hermann seine sich immer schöner entfaltende Natürlichkeit; Herr Devrient bemühte sich um das Unmögliche, den unmöglichen Erich möglich zu machen; eine parodistische Darstellung, wie sie seinerzeit die Sandrock in Fuldas „Kameraden" geboten hat und wie sie zweifellos Mitterwurzer gelungen wäre, würde uns vielleicht die Mängel des Stückes weniger haben empfinden lassen, seine komische Wirkung aber zweifellos erhöht haben.

Treffliche Chargen boten Herr Zeska als Wolf, Herr Treßler als Schauspieler Normann und Herr Gimnig als Medizinalrat Bröcker; Herr Frank zeigte als Studiosus Hans neuerlich, daß seine Begabung mehr auf dem Gebiete des Komischen als auf dem des Tragischen liegt; Herr Römpler und Frau Schmittlein gaben das biedere Elternpaar mit schöner Wärme und Schlichtheit und Fräulein Kallina hatte sich als Schriftstellerin Rosa Belli, wohl um sich und ihre Kollegen an Herrn Dr. Elbogen zu rächen, eine unverkennbare jüdische Maske gemacht und jüdelte nach Herzenslust. Das war wahrscheinlich eine „Satire" auf Herrn Dr. Elbogen. Daß Herr Dr. Elbogen gar nicht jüdelt, tat dieser Satire mindestens nicht größeren Abbruch, als die Satire des Herrn Otto Ernst der Umstand, daß die Jugend von heute gar nicht so dumm ist — wie er glaubt.



Mathias Gollinger.

Lustspiel von Oskar Blumenthal und Max Bernstein. Deutsches Volkstheater 3. März 1900.

Dieses war der dritte Blumenthal, der uns in dieser Saison im Volkstheater versetzt wurde. Welches von den beiden Stücken: „Als ich wiederkam" und „Auf der Sonnenseite", das dümmere war, weiß ich nicht mehr; das aber weiß ich, daß „Mathias Gollinger" das dümmste von allen dreien ist. Übrigens, recht hat der Mann. Warum sollte er andere Stücke fabrizieren, wenn das Publikum diese Quintessenz widriger Abgeschmacktheit, stumpfsinniger Albernheit und bierduseliger Biedermeierei bewiehert und beklatscht? Sieben solche Stücke soll er im Jahre schreiben!

Johannestrieb.

Bauernposse von Moritz Schefranek. Deutsches Volkstheater 17. März 1900.

Am 17. d. M. wurde im Deutschen Volkstheater eine Bauernposse in vier Aufzügen von Moritz Schefranek: „Johannestrieb" gegeben. Nach den beiden ersten Akten wurde sehr viel applaudiert, nach den beiden letzten noch mehr gezischt. Ob zu dem einen und zu dem andern wirklich ein Anlaß war? Die Idee des Stückes ist an sich gewiß gut. Ein Ehegatte, der sich von einem Höherstehenden in seinem Eheglücke bedroht sieht, macht einen Revancheversuch. Die Idee würde allerdings als letzte Konsequenz fordern, daß der Versuch auch usque ad finem durchgeführt wird. Also meinetwegen eine nicht völlig durchgeführte gute Idee. Aber das ist doch noch immer besser als gar keine Idee! Die Idee ist aber auch gar nicht von Herrn Schefranek selbst! Gott — wie viele Stücke sind schon mit Erfolg über die Bühne gegangen, deren Idee von einem andern als dem Autor war. Sich eine gute Idee nehmen ist in der Dramatik auch eine gute Idee. Schlimmer ist schon, daß diese Idee auf der Bühne, wo alles unsern Sinnen viel näher tritt, nicht recht die Übertragung in das bäuerliche Milieu verträgt, weil wir — ob nun mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt — den Schloßfrauen einen zu feinen Geruchssinn zutrauen, als daß wir den Rachegedanken des jungen Bauernburschen von Anfang an für aussichtsvoll halten könnten. Das Schlimmste aber war, daß das einfach und ohne alle Prätensionen, gelegentlich auch etwas hilflos gearbeitete Stück von einem Teile des Publikums nach dem zweiten Akte zum Gegenstande frenetischen Beifalles gemacht wurde, als handle es sich um eine neue Offenbarung: da wurden offenbar die andern Leute böse und machten bei der Gelegenheit auch gleich dem Ärger Luft, den sie hinterher bekommen haben mochten, daß sie bei den letzten Blumenthals so viel gelacht hatten. Beim Theater ist das schon einmal so. — Gespielt wurde vortrefflich.

Die Bildschnitzer.

Eine Tragödie braver Leute. Von Karl Schönherr.

Mit den „Bildschnitzern" hat sich Schönherr, von dem bisher nur ein Bändchen Skizzen („Allerhand Kreuzköpf") und Gedichte in Tiroler Mundart („Innthaler Schnalzer") im Buchhandel erschienen sind, als starkes dramatisches Talent eingeführt. Im Rahmen eines Einakters spielt sich in ganz ungezwungener Weise das Schicksal dreier Menschen ab, und mit erstaunlicher Klarheit und Deutlichkeit treten die Figuren der handelnden Personen aus dem schmalen Büchlein zu uns heraus, schon mit den ersten Worten volle Körperlichkeit gewinnend und uns nie daran gemahnend, daß alles nur — Theater sei. Wie in so manchem „modernen Stücke" werden wir auch in den Bildschnitzern in die Hütte der Armut geführt. Aber es ist dies nicht die moralisch-didaktisch angehauchte Armut der „Alten", jene Armut, die uns vordozieren will, daß Reichtum allein nicht glücklich macht, und zu diesem Behuf einen pomadeartigen Tugendgeruch in weitem Umkreise verbreitet — und es ist nicht die sozialpolitisch gefärbte Armut der „Jungen", jene Armut, die uns zeigen will, wie die Not das Individuum zum Schaden der Gesamtheit vertiert, und die zu diesem Behuf die ganze Bühne mit Fuselgestank erfüllt. Arme Menschen werden uns gezeigt — just so wie sie sind, weiter nichts. Gute und schlechte Eigenschaften, wie es halt vorkommt, nebeneinander und durcheinander, nichts idealisiert und nichts tendenziös übertrieben, alles so, wie es in diesen Lebenskreisen sich entwickeln mag.

Der Holzschnitzer Friedl Sonnleitner hat sich bei der Arbeit die Hand verletzt, die Wunde vernachlässigt — und nun heißt's: die Hand oder der ganze Mann! Sein Arbeits- und Wohnungsgenosse, Gebhart Perathoner, hat während der Zeit der Arbeitsunfähigkeit Friedls mit Übermacht gearbeitet, um das Nötigste für sich und seinen alten Vater und für Friedl, dessen Frau und Kinder zu verdienen. Aber er kann es mit allem heißen Bemühen nicht zu stande bringen. Das kleine Annele jammert vergeblich um die „Batschelen" für die kalten Fußerln, die der böse Schuster

nicht bringen will, der alte Perathoner mahnt seinen Sohn umsonst wegen der zwei Gulden Wochengeld, die er noch ausstehen hat, und als endlich der langersehnte „Meixner-Bot“ kommt, der den Holzschnitzern die im Laufe der Woche angefertigten Waren um ein möglichst Geringes abdrückt, da lauern schon der Krämer und die Milchbäuerin, aus dem Erlöse Zahlung zu fordern. So sind die paar Gulden, die Perathoner eingenommen hat, im Nu dahin; die letzten zwei hat er dem alten Vater gegeben, von dem er neuerlich um sein Wochengeld gemahnt worden ist. Nun kommt auch die Schusterin und bringt die „Batschelen“ für das Annele. Aber nur kurz währt die Freude des Kindes, denn die Schusterin will die „Batschelen“ nur dalassen, wenn sie bar bezahlt werden, denn, sagt sie, „zuerst müss'n amal meine Kinder a Christbäuml hab'n“ — und da hat sie ja auch nicht so unrecht. Das stößt der Mutter des Annele, der Sonnleitnerin, das Herz ab, sie sinkt auf einen Stuhl, verschränkt die Arme auf den Tisch und beginnt zu schluchzen. Und das wieder schneidet einem Andern tief ins Herz, dem Gebhart Perathoner, denn er kann die Sonnleitnerin nicht weinen sehen. Die Sonnleitnerin ist noch ziemlich jung, so grad 30 Jahre, hat ein, wenn auch etwas verkümmertes, so doch hübsches Gesicht, und der Perathoner wird wohl schon die ganze Zeit sich um ihretwillen gar so in die Arbeit hineingelegt haben. Aber es ist kein unrechtes Wort zwischen ihnen geredet worden, ja, es hat gewiß auch keines einen unrechten Gedanken gegen den armen Friedl gehabt, den sie beide ehrlich in seinem Leid zu trösten suchen. Aber der unscheinbare Zwischenfall mit den „Batschelen“ bringt auf einmal Bewegung in die dumpf dämmernden Gefühle, und Zug um Zug, jeder Zug ein Meisterzug des Dichters, entwickelt sich die kleine Tragödie.

Gebhart bittet den Vater, ihm die zwei Gulden zurückzugeben, damit er die „Batschelen“ kaufen kann. Aber dazu ist der kindische Alte, der ja auch den Wert des Besitzes kennen gelernt hat, nicht zu haben. „Was? I was hergeb'n? Da wird nix draus!“ Und nun bricht es elementar in Gebhart hervor. Mit Gewalt nimmt er dem keifenden und wimmernden Alten das Geld wieder ab, bezahlt die Schusterin und verhilft dem Kinde

zu seinen Batschelen. „Batschelen", lacht fröhlich und ahnungslos das kleine Annele, aber mit hämischen, sich steigernden Vorwürfen und jenen Übertreibungen, wie sie alte Leute in ihrer Bitterkeit, daß das Leben für sie zu Ende geht, quälerisch ersinnen, überhäuft und martert der Vater den Sohn — und immer näher, immer näher kommt er dem Punkte, wo dieser am empfindlichsten ist. Gebhart entschuldigt sein Benehmen dem Vater gegenüber damit, daß es einem ja das Herz im Leib umdrehen müsse, „wenn man so ein armes, kleines Hascherl weinen sieht", aber der Alte läßt nicht locker, er macht scheinbar ganz harmlos die Entdeckung, daß das Annele gar nicht geweint habe, und kommt so zu dem höhnischen Schlusse, der Gebhart müsse „das kleine Hascherl mit dem großen Hascherl verwechselt" haben, und wie Gebhart den Vater bittet, ihn nicht weiter zu quälen, ihm verspricht, er solle das Geld wieder haben, heut noch, und müßt' er es stehlen oder jemand umbringen, da spielt der Alte seinen letzten Trumpf aus und ruft es den beiden laut ins Gesicht, was bisher keines sich selber zuzugestehen getraut hat. „Umbringen!" höhnt der Perathoner. „Wie i sag, ganz rebellisch! Übrigens, wie sich das schöne Weibsbild so weinend übern Tisch hing'lehnt hat .... das hat sogar mich a bißl angriffen! Laßt sich denken, wia's da erst dir zu Mute war, armer Kerl!" Gebhart will dem Alten den Mund verschließen, aber der ist nicht zur Ruhe zu bringen: „Dir muß es ja durch den Leib g'fahren sein wie Messerschnitt ... dir muß es ja 's Herz umdraht hab'n, wie sie hast weinen seh'n ... dein Aug'ntrost ... deine Buhlin!" Und da Gebhart apathisch die Hände herabsinken läßt, schlägt ihn der Vater mit dem Stocke und ruhig läßt jener es über sich ergehen: „Nur zu! Schlag'ns mi ab! Meinetwegen!" Aber wie jetzt der alte Perathoner, nachdem er seinem Grolle wegen der zwei Gulden Luft gemacht, sich entfernt, da schlingen sich tröstend und liebend zwei Arme um Gebhart. Mitgefühl, eigener Schmerz, Dankbarkeit — all das läßt Friedls Weib sich für einen Augenblick vergessen. Für einen Augenblick nur; sie umarmt ihn nur das eine Mal, sie sagt nur ein paar Worte zu ihm: „O du guter Mensch ... du lieber ... du guter!" Und mit ein paar Worten nur spricht

Gebhart es aus, was seine Brust erfüllt: „Soll mi der Vater in'n Grund und Bod'n fluch'n, wenn nur du . . . du . . .“ Ein paar Augenblicke, ein paar Worte, aber genug für den Friedl, der sich eben von seinem Schmerzenslager erhebt. Wohl kommt der Arzt, der ihn in das Spital führen will, und dem er schon zugesagt hatte, er wolle sich die Hand abnehmen lassen, um sich und den Seinen sein Leben zu erhalten. Aber der Friedl geht nicht mehr mit, unwirsch streift er immer wieder den Mantel ab, den der Arzt ihm um die Schultern legt, und da dieser hilfesuchend herumblickt und dann die Sonnleitnerin und Gebhart bemerkt, wie sie dastehen, „finster auf dem Boden starrend, eng aneinandergedrückt, regungslos“, da versteht er den Grund der plötzlichen Weigerung Friedls — und geht allein.

Ich kann mir nicht denken, wie man mit einfacheren Mitteln und schlichter eine ergreifende Tragödie durchführen kann. Wunderbar gezeichnet ist die Figur des alten Perathoner, eine Figur, die, wenn dieser Tropus gestattet ist, geradezu danach schreit, auf die Bühne gebracht zu werden. Mit wenigen Worten nur ist das kleine Annele bedacht, aber jedes Wort dieses Kindes, das lächelnd sich seiner Batschelen freuend, verständnislos in dem Elend, das es schuldlos heraufbeschworen hat, hin- und herläuft, wirkt ergreifend und erschütternd.

Eine Figur ist in dem Stücke, die vielleicht besser fehlen würde. Das ist Max Roller, ein junger Mediziner, der mit rohen Bemerkungen immer die Stimmung zerreißt. Man wird dem Dichter vielleicht sagen, dieser Max Roller sei das „Literarische“ an seinem Stück. Aber das wirklich Literarische an einem Stück ist immer nur das, was gut ist. Und Max Roller ist vielleicht nicht einmal gut gezeichnet, gewiß aber nicht gut plaziert. Es paßt eben nicht jede Figur in jedes Stück hinein, und es ist nur eine irrige Modemeinung, daß es „literarisch“ sei, gelegentlich Figuren just dahin zu stellen, wohin sie nicht passen.



Reprise von Grillparzers „Der Traum ein Leben“.

Burgtheater 2. April 1900.

Wenn sich die Direktion des Hofburgtheaters die seinerzeit in Aussicht gestellte Auffrischung des klassischen Repertoires in der Weise denkt, daß Vorstellungen veranstaltet werden, wie „Der Traum ein Leben“ am letzten Montag, dann würde man auf die endliche Einlösung der gemachten Versprechungen wohl am besten verzichten. Es war eine zerfahrene Vorstellung, so zerfahren, daß es Kainz nicht nur nicht gelang, andere zu sich heraufzuziehen, sondern daß auch seine Leistungen unter dem allgemeinen „Auseinanderspiel“ litten. Wenn Herr Altmann und Fräulein Ansion die einleitende Szene in einem ernsten Stücke haben, ist die Stimmung schon vom Anfang an verdorben. Mit den wenigen Worten, die er zu sprechen hatte, bewies auch Herr Elmhorst seine vollständige Unfähigkeit zum Schauspieler. Ganz vergriffen aber hat Herr Zeska den „Zanga“. Daß dieser Künstler, der im Lustspiele so Ausgezeichnetes leistet, die Rolle rhetorisch nicht ganz werde bewältigen können, mochte man erwarten. Was man aber nicht erwarten konnte, war daß er den „Negersklaven“ im Stile der Exzentrikneger, wie man sie bei Ronacher sehen kann, spielen — und daß die Regie dies dulden werde. Es fehlte nur noch, daß die Groteskbewegungen durch gelegentliche „o—u“ „o—u“ unterstützt worden wären. Einen Teil des Publikums amüsierte diese in Wien neue Auffassung so lebhaft, daß die heitere Stimmung gelegentlich auch bei den ernstesten Szenen fortdauerte und man auch in die Reden Rustans hineinlachte. Damit allein, daß Kainz spielt, ist es eben doch noch nicht getan.



Der letzte Knopf.

Volksstück von Julius v. Gans-Ludassy. Deutsches Volkstheater 7. April 1900.

Vorigen Samstag hat sich im Deutschen Volkstheater das Publikum lebhaft an der Aufführung eines Stückes beteiligt. Es war das „Der letzte Knopf", Volksstück in drei Aufzügen von Julius v. Gans-Ludassy. Der leidenschaftliche Eifer, selbsttätig mitzuwirken, riß Einzelne so weit hin, daß sie hiebei ganz die Rücksicht auf die Darsteller und auf den Teil des Publikums vergaßen, der nun einmal das Stück zu Ende hören wollte. Eine solche Art der Opposition allein schon erweckt Gegenopposition, und so verbreitete sich eine gewisse Leidenschaftlichkeit im Publikum, und während viele darum allein über das Stück erbost schienen, weil es peinlich war und Derbheiten enthielt, mögen auch manche lediglich aus demselben Grunde es für gut gehalten haben. In solcher Fehdestimmung aber pflegt man nicht objektiv darüber nachzudenken, was etwa an der umstrittenen Sache gut und was schlecht an ihr sei. Das ist aber doch die eigentliche Frage. Nun läßt sich nicht leugnen, daß „Der letzte Knopf" Zeugnis von einer starken Beobachtungsgabe gibt und daß einzelne Szenen „geschickt" gemacht sind — „geschickt" im Sinne eines Autors, dem es um starke Wirkungen zu tun ist und der dabei die Eventualität, daß die Wirkung „zu stark" sein könnte, von vornherein mit in den Kauf nimmt. Was mir aber der Fehler dieses Stückes zu sein scheint, das ist, daß er nicht „wahr" ist, ein Fehler, der doppelt schwer in die Wagschale fällt bei einem Stücke, das naturalistisch sein will. Man wird bei diesem Volksstücke den Eindruck des „Gemachten" nicht los, man sieht die Absicht, Scheußliches auf Scheußliches zu häufen, zu deutlich, und darum allein schon werden viele nicht ergriffen, sondern verstimmt. Aber auch im Detail ist das Stück nicht wahr im dramatischen Sinne, sondern es ist alles fühlbar für die Zwecke des Autors gefärbt und zusammengestellt. Mag es auch einmal unter ganz besonderen Umständen wo geschehen sein, auf der Bühne glaube ich es nicht, daß ein im

Elend darbender Arbeiter einem Knopfhändler Kredit bis zu hundertzwölf Gulden gibt, daß er, selbst der bittersten Not ausgesetzt, durch Wochen und Wochen hindurch dem einen Verleger ohne Barzahlung liefern wird, statt einem andern, wenn auch zu noch niederern Preisen, gegen bar zu verkaufen. Ich glaube es nicht, daß ein Geschäftsmann, mag er noch so habgierig und brutal sein, einen Ausgleich in der Weise proponiert, daß er die Ausgleichsquote mit gelieferter Ware, zum Lieferungspreise angesetzt, berichtigen will, weil das ein Unsinn ist. Ich glaube es nicht, daß die Muscheldrechsler vom „himmlischen Knopfdrechsler" und der „irdischen Drehbank" reden und Wien mit einer Muschel und deren minderwertigen Rand mit den Vororten vergleichen. Ich glaube es nicht, daß Tini Kastner mit den „sinnlichen Lippen", der „unbefriedigten Jugend" und jener „Müdigkeit, die dem Verlangen entspringt", wartet, bis der übertragene Greisler sich ihr werbend naht, während sie seit langer Zeit den feschen, saubern Leopold um sich hat, der sie so lieb hat, daß er sogar den aus den Armen Tinis kommenden Nebenbuhler ermordet. Ich glaube es nicht, daß, wenn wirklich die Liebe zum kranken Kinde die Mutter bestimmt, sich dem Greisler hinzugeben, diese Mutter so einfältig sein wird, den bloßen Versprechungen dieses ihr schon zur Genüge bekannten Ehrenmannes, er werde etwas für das Kind tun, zu vertrauen. Ich glaube es nicht, daß dieser Greisler so dumm ist, seiner Frau zu sagen, die Drechslerfamilie habe den schuldigen Mietzins endlich bezahlt, ohne daß er sich dem betrogenen Gatten vorher als Wohltäter aufgespielt und so Vorsorge getroffen hätte, daß nicht im nächsten Augenblicke alles an den Tag kommt. Und darum glaube ich auch nicht, daß „Der letzte Knopf" ein gutes Stück ist. — Die Darstellung aber war gut. Ausgezeichnet war Fräulein Glöckner als die Geliebte des Drechslers Merzinger und Girardi als junger Drechslergehilfe. Man sah zwar nicht ein, wovon der junge Leopold in der letzten Zeit gelebt haben mochte und wieso ihm Merzinger, der selber nichts mehr hatte, den Lohn weiter zahlen konnte — (denn das hat er offenbar getan, da bei Rückgabe des Arbeitsbuches von einer Lohnschuld keine Rede ist) — trotzdem aber war Girardi bei

vollen Kräften. Hätte man den letzten Akt in Ruhe zu Ende spielen lassen, würden vielleicht auch die den Leistungen Girardis in den Schlußszenen Bewunderung gezollt haben, die so nur darauf bedacht waren, ihren Unwillen gegen den Autor störend zu äußern.

Das „Arme Leut'-Stück".

Es gibt zwei Arten der Arme Leut'-Stücke. Die einen werden von den meisten unter die Gruppe der moralischen Stücke gerechnet, die andern unter die der unmoralischen Stücke. Im moralischen Arme Leut'-Stücke sind die „armen Leute", die da vorkommen, selbst höchst moralisch, sie tun nicht nur nichts Schlechtes, sondern sie sind geradezu edel, tugendhaft, dankbar für die kleinste Wohltat und außerdem meist auch noch zufrieden und glücklich; sind sie aber nicht glücklich, so gehen sie, nachdem sie einige schöne Reden gehalten haben, begleitet von den lebhaftesten Sympathiebezeugungen des Publikums, auf irgend eine möglichst rührende Art zu Grunde; die reichen Leute aber, von denen geredet wird, oder die sich gar herablassen, leibhaftig in einem Arme Leut'-Stücke aufzutreten, werden zumeist als egoistisch, kalt und herzlos geschildert, und sie scheuen auch gelegentlich vor Verbrechen und Gewalttaten nicht zurück, nur daß alles Schlechte, was sie tun, mit Wahrung der Form geschieht und selbst die Gemeinheit noch eine gewisse Vornehmheit zur Schau trägt. Ganz anders aber in dem andern Typus des Arme Leut'-Stückes. Die reichen Leute, wenn solchen in einem derartigen Stücke überhaupt gestattet wird, zu erscheinen, sind zwar auch nicht besser als in jenen andern Stücken, aber die ärgsten Sünden und Laster werden an den Armen vordemonstriert; und Sünde und Laster nicht in jener gesellschaftsfähigen Form, wie sie die Zuschauer in ihrer Sphäre meist vor Augen haben und gelegentlich sogar mit bestem Appetit mitgenießen, sondern in abstoßender, widerlicher Gestalt, in wüster Roheit des Ausdruckes, begleitet von dem Schmutze der Armut.

Da könnte es nun eigentlich sehr naheliegend scheinen, wenn der sozialistisch gesinnte oder doch sozialpolitisch angehauchte Teil des Publikums den Stücken der ersten Art lebhafte Zuneigung entgegenbrächte, die der letzten Art aber entschieden verdammte und ablehnte, der bourgeoisgemäß veranlagte Teil der Zuhörer aber sich noch eher mit dem Arme Leut'-Stücke der zweiten Kategorie abfände, als mit jenem der ersten. Es trifft aber gerade das Umgekehrte zu. Die, die als organisierte Partei auf Seite der Armen stehen oder doch mit den Bestrebungen dieser Partei sympathisieren, sind gar nicht entzückt von all den Tugenden, die im Stücke Kaliber Nummer eins der Armut angedichtet werden, sie riechen den Braten und wollen von der weisen Lehre, daß es ja die Armen ohnedies besser haben, weil sie die Tugend besäßen, während dem Reichen nur der schnöde Mammon zugefallen ist, nichts wissen. Ihr Stück ist das Kaliber Nummer zwei: „Seht her," sagen sie, „solche Folgen hat die Armut, so sind schon jetzt viele, so gehen schon jetzt viele elend zu Grunde an Leib und Seele; und so müssen, wenn die Ursachen dieser Zustände nicht beseitigt werden, alle von der Not Verfolgten schließlich enden, sich selber und euch, der Menschheit überhaupt, zum Verderben." Demnach ist die Tendenz des unmoralischen Arme Leut'-Stückes eigentlich eine sehr moralische, eine streng ethische, jedenfalls eine viel bessere als die so mancher „unmoralischer" Stücke, die in Salons und Boudoirs spielen.

Und doch bleibt die überwiegende Mehrzahl der Zuschauer dabei, daß ihnen Stücke dieser letzten Art angenehmer sind, und die Abneigung gegen die ersten steigert sich oft geradezu zu Ausbrüchen des Hasses und der Wut. Die Arme Leut'-Stücke der Modernen — das sind nämlich die Stücke vom Kaliber Nummer zwei — sind von Anfang an bei einem Teile des Publikums auf Widerstand gestoßen, und es scheint, als würde dieser Widerstand im Laufe der letzten Jahre eher stärker als schwächer geworden sein. Und da lohnt es sich wohl, die Frage nach den Ursachen dieser Erscheinung aufzuwerfen und zu untersuchen, inwieweit dieser Widerstreit etwa begründet ist und inwieweit nicht.

Vor allem müssen wir uns da sagen, daß, wie bei Nummer eins die einen so gescheit sind, die Tendenz zu merken, bei Nummer zwei wieder die andern diese Weisheit besitzen, und weil sie von der radikalen Änderung, auf die es hinauskommen soll, nichts wissen wollen, auch gegen Stücke, die solchen Tendenzen dienen, Stellung nehmen. Das wird nun gewiß nicht immer zugestanden, oft tritt es auch nur in einer milderen Form ins Bewußtsein, etwa in der, daß sich einer sagt: „Ich gehe in das Theater, um mich zu unterhalten, aber nicht, um mir unangenehme Sachen sagen zu lassen." Sehr oft mag auch die erwähnte Tendenz lediglich eine gewisse ablehnende Grundstimmung hervorrufen, die für sich allein zwar nicht zu einer direkten Opposition führen würde, aber einen fruchtbaren Boden vorbereitet, auf dem alles, was sonst gegen das Stück gesagt werden kann, viel leichter Wurzel schlägt und Nahrung findet.

Aber auch noch aus einem andern Grunde wird eine derartige unbewußte Gegenstimmung bei vielen von Anfang an bestehen. Wenn wir zu Beginn oder Ende der kalten Jahreszeit in eine Tramway einsteigen, in einen Warteraum oder ein Bureau treten, wo arme Leute verkehren, so werden wir einen ganz eigenen Geruch wahrnehmen, den deren bis vor kurzem aufbewahrte Kleider ausströmen. Es ist dies der sogenannte „Arme Leut'-Geruch". Und von diesem „Arme Leut'-Geruch" fühlen sich viele angeweht, wenn der Vorhang in dem „Arme Leut'-Stücke" aufgeht; und weil sie den „Arme Leut'-Geruch" nicht wollen, wollen sie auch das „Arme Leut'-Stück" nicht. Es stört sie, es ist ihnen unbequem, sich die Schicksale der Armut und des Elends auf der Bühne vorführen zu lassen, und wieder sagen sie: „Ich gehe in das Theater, um mich zu unterhalten, aber nicht, um mir Sachen, die mir unangenehm sind, anzuschauen."

Das mag ja nun jeder halten, wie er will, aber eben darum wäre das doch gewiß kein Grund, daß solche Stücke nicht gegeben werden sollen, und daher auch kein Grund, sich darüber zu ereifern, wenn sie gegeben werden. Aber ist einem einmal etwas nicht recht, dann ist er auch nicht faul um Gründe dagegen, und so erwecken beim Arme Leut'-Stücke Gründe den Unmut

der Zuschauer, die sonst durchaus nicht immer dieselben Folgeerscheinungen nach sich ziehen.

Insbesondere tritt im Arme Leut'-Stücke beim gebildeten Publikum ein Motiv für die Opposition in Wirksamkeit, von dem sonst nur ein ganz naives Publikum sich leiten läßt. In England besteht an manchen Bühnen die Sitte, daß die Darsteller nach dem Aktschlusse vor dem Vorhang vorbeidefilieren und daß hiebei jeder einzelne nach dem Charakter seiner Rolle ausgezeichnet wird: dem Darsteller eines edlen Menschen, dem Verfolgten, Unterdrückten wird der Beifall durch Applaus und freundlichen Zuruf ausgedrückt, dem Intriguanten, der Verführerin und derlei Gelichter aber wird auf eine ganz andere Weise Anerkennung gespendet: durch Zischen, Johlen, Pfeifen, Brüllen und Stampfen. Und je mehr das Publikum unten zischt, johlt, pfeift, brüllt, stampft, um so vergnügter lächelt der Bösewicht oben, um so tiefer und öfter verneigt er sich, um so größer ist sein Erfolg. Daran werde ich immer erinnert, wenn ich sehe, wie im Arme Leut'-Stücke die Zuschauer sich so leicht über die Schlechtigkeit der Menschen entrüsten und um so wütender werden, je treffender der Autor oder der Darsteller einen schlechten Zug am Menschen verkörpert hat. Sie vergessen, daß sie ja nicht die Wirklichkeit vor sich haben, sondern ein Bild von ihr, und daß treue Wiedergabe der Wirklichkeit mit Erfassung des Charakteristischen zum allermindesten ein künstlerisches Moment in sich schließt. Während aber jenes Publikum, von dem ich früher gesprochen habe, dem Autor und dem Darsteller auf die angegebene Art zu erkennen gibt, daß ihnen die Wiedergabe menschlicher Verworfenheit gelungen ist, kommt es nicht selten vor, daß unser Publikum auf dieselbe Weise dem Autor sein Mißfallen kundgibt, daß er solche Charaktere auf die Bühne gebracht hat.

Wir haben aber bisher immer nur vom guten Arme Leut'-Stücke gesprochen, das ist von einem Stücke dieser Art, das geschickt aufgebaut ist, in dem die Handlung und die Charaktere wahr sind, und wir haben uns die Voreingenommenheit und den aus ihr sich ergebenden Widerspruch des Publikums gegen ein gutes Stück solcher Art zu erklären versucht. Nun haben aber doch diese Stücke kein Privilegium darauf, daß sie gut gemacht

sein müssen. Ja, wenn man bei jeder Art von Stücken mit großer Wahrscheinlichkeit sagen kann, daß viel mehr schlechte als gute dieser Art geschrieben werden, so gilt dies gerade hier in erhöhtem Maße.

Jede Tendenz verleitet zur Übertreibung, und die Übertreibung in einem Stücke macht dieses immer verlogen, sei es nun, daß die Übertreibung in den Einzelheiten an sich liegt, sei es, daß sie in einer im Leben unwahrscheinlichen Anhäufung von an sich wahrscheinlichen Einzelheiten gewisser Art besteht. Oft hört man, wenn man einem Autor sagt, das oder das in seinem Stücke sei unwahr, als Entgegnung, gerade das und das sei wirklich geschehen. Als ob es darauf für die dramatische Wahrheit ankäme: auch das, was einmal wirklich geschehen ist, kann unwahr sein auf der Bühne, wenn es uns nämlich der Dichter nicht wahrscheinlich zu machen versteht, denn die dramatische Wahrheit ist die Wahrscheinlichkeit. Nun wird aber jede Unwahrheit, jede Übertreibung, wenn das Milieu, der Stoff und die Figuren den meisten ohnehin schon peinlich sind, von diesen viel leichter herausgefühlt und viel unangenehmer vermerkt werden, als dies bei Unwahrheiten und Übertreibungen sonst der Fall ist, und es werden dieselben Leute, die von der falschen Romantik des Glückes auf der Bühne ganz entzückt sind, plötzlich sehr empfindsame Veristen, wenn man ihnen mit der falschen Romantik des Elends kommt.

Es vermehrt aber noch eines beim Arme Leut'-Stücke die Chance dafür, daß es schlecht sein und Widerspruch hervorrufen wird. Gerade für seine Tendenz kann der Autor hier besonders gut Gewalttaten und Katastrophen brauchen, durch die Schuldlose als Opfer fallen. Und wenn uns das der Dichter nicht dramatisch sehr geschickt motiviert und plausibel gemacht hat, sind wir gar nicht abgeneigt, ihn für das Schicksal der von ihm in die Welt der Bühne gesetzten Menschen verantwortlich zu machen: hat er jemand nicht aus einem psychologischen oder inneren dramatischen Grunde, sondern einfach lediglich seiner Tendenz zu Liebe vor unsern Augen kalt gemacht, so ist er uns in dem Augenblicke nicht viel mehr als so eine Art dramatischer Mörder, und wir sind nicht abgeneigt, ihn

unsern Unwillen auch deutlich erkennen zu lassen: an Stelle des Mitgefühles mit wirklichen Vorgängen tritt dann der Ärger über den, der uns das vorgeführt hat, was uns als unwahr, als nicht hinreichend motiviert erscheint.

Alle die angedeuteten Fehler würden aber zumeist das Publikum doch nicht zu heftiger Abwehr bestimmen — wenn's nicht just ein „Arme Leut'-Stück" wäre, jene Sorte, die man eben von Anfang an nicht mag. Und so kann es einem gewissenhaften Theaterbesucher bei derartigen Stücken geschehen, daß er eigentlich mit allen hadert: er hadert mit dem Autor, weil sein Stück nicht gut ist; er hadert mit denen, die applaudieren, weil sie ein schlechtes oder mittelmäßiges Stück um seiner Tendenz willen beklatschen; und er hadert mit denen, die opponieren, weil sie das nicht wegen der Fehler des Stückes tun, das Stück ihnen vielmehr zuwider sein würde, wenn es auch noch so gut wäre, und weil der gewissenhafte Theaterbesucher, wenn er schon damit einverstanden ist, daß ein Stück durchfällt, doch immer noch verlangt, daß es auch aus den richtigen Gründen durchfalle.



Familie Wawroch.

Volksstück in vier Aufzügen von Franz Adamus. Deutsches Volkstheater 21. April 1900.

Der evolutionistischen Auffassung ist auch die Kunst zunächst nur ein Hilfsmittel für die Entwicklung der äußern Lebensverhältnisse und der Ideen, ein Hilfsmittel, das, eben weil es geeignet war, dieser Entwicklung fördernd zu dienen, aus ihr hervorgegangen ist. Das Mittel ist aber, außerdem, daß es nicht aufgehört hat, Mittel zu sein, auch als Selbstzweck aufgetreten, und gerade durch diesen an sich scheinbar irrealen Scheinwert erlangt es erst die volle Kraft der Wirksamkeit als Mittel. Und so hat die Kunst eigentlich zwei Funktionen. Die eine steht in Beziehung zu allen Fragen und Kämpfen des Tages und des Lebens und hilft werktätig mit an ihrer Austragung,

das ist an der Anfachung latent vorhandener Streitfragen und der Hinüberleitung akuter Fragen und heftiger Kämpfe in andere minder akute und heftige. Die zweite ist scheinbar losgelöst von dem Getriebe der Parteien und dient der Verwirklichung des eigenen (vermeintlichen) Selbstzweckes der Kunst.

Mag man nun diesen Selbstzweck worin immer erblicken, sei es in der Vorführung des Schönen oder in der des Wahren, immer wird man auch in der diesem Selbstzwecke dienenden Funktion eine reale Macht erblicken müssen. Erst durch die künstlerischen Ideen gewinnt die Kunst ihre Eignung, ein Faktor im Kampfe zu sein, und darum hat auch, rein entwicklungsgeschichtlich betrachtet, das abstrakte Kunstwerk, das in klassischer Ruhe Ideen verkörpert, das nur ein formvollendetes Bild des Schönen oder ein getreues Bild des Lebens sein will, seine Existenzberechtigung.

Und so kann ein Werk ein Kunstwerk sein, mag es auch nur der zweiten Funktion entsprechen, es wird aber nie ein Kunstwerk, sondern höchstens ein Machwerk sein, wenn es ausschließlich die erste Funktion erfüllt, wenn es nur Kampfmittel ist, nur sozialen Tendenzen dient, ohne eine Beziehung zu künstlerischen Ideen zu gewinnen. Immerhin mag ein solches Machwerk seinen praktischen Wert haben. Die Fastnachtsspiele des Malers Nikolaus Manuel waren, künstlerisch betrachtet, Machwerke, aber durch ihre Aufführung „ward ein groß volk bewegt, christliche friheit und bäbstliche knechtschaft ze bedenken und ze unterscheiden" (Valerius Anshelm, VI 107, bei Baechthold S. CXXXI), „daß also der gemein burger wol an der rechten ler was" (Bullinger, I 360, bei Baechthold ibid.): sie hatte den Beitritt der Stadt Bern zur Reformation zur Folge. Künstlerisch aber hört ein solches Machwerk um seiner Tendenz oder um seines praktischen Erfolges willen nicht auf, ein Machwerk zu sein.

Ein Kunstwerk darf eine Tendenz haben, es hört darum nicht auf, Kunstwerk zu sein, eine Tendenz, mag sie noch so unsern Beifall finden, darf uns aber nicht verleiten, etwas für ein Kunstwerk zu halten, dem das Künstlerische fehlt. Wir haben nun heute eigentlich zwei Theorien darüber, worin die künstlerische Idee bestehe, zur Verfügung. Die eine sagt uns, es sei Aufgabe

der Kunst, das Schöne darzustellen, die andere sagt uns, es sei Aufgabe der Kunst, das Wahre darzustellen. Es ist klar, daß die erstere Theorie allen konservativen oder reaktionären Elementen lebhaft zusagt, letztere aber allen radikalen und revolutionären Elementen, denn sie eröffnet dem Tendenzwerke einen viel größeren Spielraum, als die reine Schönheitstheorie. Auch hat der übertriebene Schönheitskultus, noch dazu der übertriebene Kultus mit einer nur vermeintlichen, falschen Schönheit, einen gewissen noch nicht ganz überwundenen Widerwillen gegen reine „Schönheitskunst" bei vielen hervorgerufen.

Aber mit der bloßen Wahrheit allein geht es doch auch nicht. Die bloße Ausschnittstechnik kann kein Kunstprinzip sein. Es ist richtig, wir verlangen, daß die Kunst wahr sei, das heißt, wir verlangen, daß sie uns ein Bild des Lebens gebe, wir können uns auch an der Fähigkeit, Vorgänge und Erscheinungen des Lebens mit scharfem Auge zu sehen und mit Treue wiederzugeben, erfreuen, aber irgend etwas muß doch noch immer dazukommen, sonst wären die Photographie, die im Phonographen aufgefangene Straßenszene schon Kunstwerke. Und selbst der Photograph wählt seine Objekte, selbst beim Phonographen hält man es nicht der Mühe wert, alle beliebigen Gespräche und Geräusche in ihm zu konservieren. Und so wird sich bei jedem Kunstwerk, mag es noch so getreu nach dem Leben gearbeitet sein, doch noch immer die Frage ergeben: „Ja, sage, Künstler, warum hast du denn diesen Stoff gewählt oder deinen Stoff gerade so gestaltet?"

Wenn ich also einem Dramatiker auch zugestehen kann, daß alles, was er mir vorführt, dramatisch wahr, das heißt wahrscheinlich ist, will ich doch auch noch wissen, warum er mir das vorführt; und wenn ich gar keinen andern Grund dafür finden kann als den, weil nichts Unwahrscheinliches in seiner Arbeit vorkommt, so werde ich die Achseln zucken und sagen, das ist eben kein Kunstwerk. Das Wahre kann nur dann gleich dem Schönen Selbstzweck des Kunstwerkes sein, wenn es etwas Typisches ist: sonst genügt mir diese Wahrheit nicht; die Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit des einzelnen Falles allein rechtfertigt noch nicht die Zumutung, die der Künstler an mich stellt, daß ich mich mit

seiner Arbeit befassen solle, der einzelne Fall muß auch mein Interesse erwecken, zum allermindesten das rohe äußere Interesse am Stoff, sonst bin ich nicht zu haben für den Fall. Die Wahrheit als solche werde ich aber nur dann als künstlerisches Prinzip anerkennen und würdigen, wenn sie sich nicht auf die Möglichkeit des einzelnen Falles beschränkt, sondern in der richtigen Erfassung von Typischem beruht.

Und da man nun einmal an das neulich im Deutschen Volkstheater aufgeführte Arbeiterdrama „Familie Wawroch" den Maßstab eines Kunstwerkes angelegt hat, so frage ich mich: was ist das Künstlerische an diesem Drama?

Nun, ein Schönheitsdrama ist es nicht. Also ein Wahrheitsdrama! Vielleicht. Vielleicht mag es vorkommen, daß die Arbeiter an einem bestimmten Orte wirklich eine derartig degenerierte Bande von Schnapsbrüdern sind, wie Adamus sie uns schildert, vielleicht mag es vorkommen, daß die sozialdemokratische Parteileitung einmal irgendwohin wirklich drei solche Kretins als Agitatoren sendet, wie die Herren Kalischer, Hinterhuber und Weinlacher, vielleicht mag es vorkommen, daß sich einmal die Arbeiter irgendwo wirklich der Führung eines Individuums vom Schlage des Herrn Wawroch sen. unterstellen, daß sie dulden, daß eine Parteiversammlung von einem Betrunkenen geleitet wird und sich solchen Unsinn bieten lassen, wie „Genosse" Kalischer ihnen zumutet; vielleicht mag dies alles einmal wo vorkommen, aber Typisches enthält dies nichts. Und indem der Autor uns dies alles vorführt, erweckt er den Schein, als wäre dies alles Typisches, als wären die Arbeiter nichts als eine derartig vertierte Horde, als wäre das, was er schildert, die soziale Bewegung, welche die Massen durchzittert. Kein Wort von den Bestrebungen, die auf die Hebung der Menschenwürde im Arbeiter, auf die Entwickelung seiner geistigen Anlagen, auf die Befreiung der Arbeiter aus dem Banne der Schenke und der Unbildung zielen! Keine Regung einer besseren Menschlichkeit wird ihnen zuerkannt: ein schnapsgieriges, plünderungssüchtiges Gesindel, das, solange es glaubt, das Militär dürfe nicht schießen, dieses frech verhöhnt, um nach der ersten Salve feig davonzulaufen, das sind die Arbeiter des Herrn Adamus.

Wo aber etwas wirklich Typisches in dem Stück ist, da wird es nach einer falschen Seite gedreht: etwas Typisches ist zum Beispiel der junge Wawroch, der mit dem charakteristischen Furor des Halbgebildeten über Dinge spricht, von denen er keinen Dunst hat, und unter dem Beifall eines verehrlichen Publikums das Wahngebilde eines sozialistischen Staates vernichtet — von dem die Sozialisten heute selbst nicht mehr gerne reden hören, da sie sich mit praktischeren Dingen, als Staatsutopien sind, zu beschäftigen gelernt haben. Dieser junge Wawroch aber wird nicht als Typus des gedankenlosen Phraseurs hingestellt, sondern er ist der Held des Autors, der unser tragisches Mitgefühl erwecken soll und dem wir vielleicht noch Recht geben sollen, daß er, zum Schießen gegen die revoltierenden Arbeiter kommandiert, sich als Ziel seinen Vater ausgesucht hat!

Man kann nicht bestreiten, Franz Adamus hat Begabung, er hat einen guten Blick für das Detail, er hat auch Geschick in der Führung einzelner Szenen und im dramatischen Aufbau bewiesen: aber sein Drama ist soweit davon entfernt, ein Kunstwerk zu sein, daß es ein Machwerk schlimmster Sorte ist: nicht ein veristisches Stück, sondern eine dramatische Fälschung, ein Werk, in der Technik vergleichbar der Arbeit jenes Künstlers, der aus Schnitzeln echter Banknoten falsche zusammensetzt, ein Tendenzstück von verdammenswerter Tendenz, weil der Autor dem um das Existenzminimum ringenden Proletarier an die Gurgel fährt und ihn in das Antlitz schlägt, ein Tendenzstück, dem man nicht einmal jene Sympathie entgegenbringen kann, die uns jedes mutige Eintreten für eine Überzeugung abringt, weil der Autor seine Tendenz klug und geschickt hinter falscher Objektivität verborgen hat.

Er sagt es ja nicht nur den Arbeitern, nein, er sagt es auch den Unternehmern! Und wie hat er im letzten Akt Frau Worlicek und den Regierungsvertreter hingestellt! Welches Bewandtnis es mit dieser Objektivität hat, auf die eine Anzahl von Leuten Herrn Adamus hineingefallen sind, das sieht man am besten daraus, daß er sein Werk zur Aufführung bringen ließ, obwohl gerade die Szene mit Frau Worlicek und dem Regierungsvertreter gestrichen worden war. Nicht darum war es ihm zu tun, zu

zeigen, daß die Menschen, alle Menschen, Fehler und Schwächen haben und daß daher bei jeder Partei, in jeder Klasse diese Fehler auch zu Tage treten werden — sonst wäre der Eingriff der Zensur eine Denaturierung des Stückes gewesen, und der Autor hätte es zurückziehen müssen. Das, was gegen andere Parteien und Faktoren gesagt wird, ist nur äußere Garnierung, die „Objektivität" des Herrn Adamus ist nur der Teig, der die saftigen Rosinen der Verhöhnung und Beschimpfung der arbeitenden Klassen zusammenhält — und die Zensur hat einmal dem Publikum auch was Gutes gönnen wollen, einfach den Teig weggenommen und den Leuten die Rosinen ohne verhüllende Zutat servieren lassen. Freilich ist so der wahre Charakter dieses verlogenen und verfälschten Stückes erst recht deutlich zu Tage getreten.

Darstellung und Regie waren vortrefflich. Besonders die Massenszenen waren prächtig durchgearbeitet: stets kam das Detail zur Geltung und doch hatte man nie die Empfindung, daß die Menge leblos sei oder sich absichtlich ruhig verhalte, damit das Wort des Einzelnen gehört werde.

Das Publikum ergriff derart lebhaft für und gegen die Tendenz des angeblich so klassisch objektiven Stückes Partei, daß man manchmal Mühe hatte, der Darstellung zu folgen. Diejenigen, welche beim „Letzten Knopf" empört waren über die Gemeinheit und Roheit des Ausdruckes und der Bühnenvorgänge, bewiesen diesmal erstaunlich feste Nerven. Sie überließen die Entrüstung über den Sohn, der die Hand zum Schlage gegen den Vater erhebt, und über das „Mädchen mit der Soldatenmütze", von dem die alte Frau Wawroch freundlich eingeladen wird, bei sonstiger „Stopfung" „die Goschen zu halten", diesmal — den Andern.



Felix.

Familiendrama von Hermann Dahl. Deutsches Volkstheater
28. April 1900.

Das Familiendrama „Felix" von Frau „Hermann Dahl", das am 28. April im Deutschen Volkstheater gegeben worden ist, schildert „die Leiden der Familie Leonhard" und gipfelt in der Moral: Ein Kaufmannssohn, der kein Geld hat, soll nicht in einem adeligen Regimente dienen. Gegen dieses ethische Gebot hat Felix gesündigt, und alles andere ist nur Strafe für die schuldvolle Familie, den schuldenvollen Sohn und das unschuldige Publikum. Zu Rangierungszwecken kehrt Felix für einige Urlaubswochen in den Schoß der Familie zurück. Heirat oder Pump ist seine Devise. Aber statt in die heiratsfähige Freundin seiner Schwester verliebt er sich in die zufälligerweise bereits verheiratete Frau eines Majors, und mit dem Familienpump läßt sich die Sache auch nicht glücklich an. Kaum daß Felix gelegentlich bei Tische von ein paar hundert Mark spricht, die er auf dem Altar militärischer Kollegialität geopfert habe, macht die Mutter schon einen Riesenskandal und trägt der erstaunten Familie die Weinflasche davon mit der Begründung, daß so arme Leute keinen Wein trinken dürfen. Mehr Glück hat Felix beim Vater. Schon atmen wir erleichtert auf, da dieser sich bereit erklärt, dem Felix 6000 Mark, die er verlangt, zu geben; aber da hierauf der Vorhang nicht sofort fällt, beginnen wir gleich von neuem zu zittern. Und richtig, Felix war so zartfühlend, dem Vater nur einen Teil seiner Schulden einzugestehen! In der Liebesszene mit der Majorin, der Felix außer seinem vollen Herzen auch seine leere Tasche enthüllt, winkt uns ein neuer Hoffnungsstrahl. Madame hat Ersparnisse und wäre nicht abgeneigt — aber nein, so etwas tut Felix nicht, und dann hat Madame auch nur 8000 Mark Ersparnisse, Felix aber 18.000 Mark Schulden. Und Felix mag sich zu seinem Heroismus, mit dem er die 8000 Mark ausschlug, nur beglückwünschen, denn er erhält Gelegenheit zu einem erschütternden Einblick in die Finanzgeschichte dieser Ersparnisse. Der Herr

Major kommt unvermutet (wenigstens unvermutet für Felix und die Majorin) nach Hause, Felix muß auf den Balkon flüchten und von dort mitansehen, wie der Herr Major der Frau Majorin zuerst einen Taler, und da dieser Betrag auf sie nicht den gewünschten Eindruck macht, noch weitere 80 Mark schenkt, damit sie „nett" mit ihm sei. 8000 : 83 = 96.385. Diese Rechnung gefällt Felix nicht, er entsagt freiwillig der Majorin, bekommt infolge der Balkonszene eine Lungenentzündung und stirbt. Wenn nur der Major nicht gekommen wäre! Vielleicht hätte sich doch alles gemacht: 6000 + 8000 = 14.000, und die restlichen 4000 hätte ja die Frau Majorin inzwischen auf ihr Geschäft aufnehmen können. — Ja, so geht es, wenn Frau Marlitt modern werden will!



Gastspiel des Deutschen Theaters aus Berlin 1900.

1. Dreyers „Probekandidat".

In unserm Deutschen Volkstheater ist dermalen das Berliner Deutsche Theater zu Gast. Es hat uns bisher Ibsens „Gespenster", Hauptmanns „Friedensfest" und ein Schauspiel von Max Dreyer, das für Wien noch eine Novität war, vorgeführt. Diese drei ersten Stücke sind typisch für das Repertoire des Deutschen Theaters: Hauptmann, Ibsen und noch irgend ein anderer neuerer Autor. In der Saison 1899/1900 ist dieser andere Autor Max Dreyer. Im September gelangten im Deutschen Theater zur Aufführung unter 36 Stücken 22 mal Hauptmann, 8 mal Ibsen, 2 mal Dreyer (2 Bacano, 2 Rostand), im Oktober unter 37 Stücken 23 mal Hauptmann, 5 mal Ibsen, 4 mal Dreyer (1 Bacano, 1 Rostand, 2 Faber, 1 Wilbrandt), im November unter 32 Stücken 8 mal Hauptmann, 5 mal Ibsen, 9 mal Dreyer (5 Wilbrandt, 3 Wolzogen und Olden, 2 Rostand), im Dezember unter 35 Stücken 5 mal Hauptmann, 1 mal Ibsen, 25 mal Dreyer (2 Sudermann, je 1 Rostand

und Meyer-Förster), im Jänner unter 35 Stücken 4 mal Hauptmann, 1 mal Ibsen, 22 mal Dreyer (4 Meyer-Förster, je 1 Fulda, Sudermann, Rostand, Wilbrandt), im Februar unter 32 Stücken 15 mal Hauptmann, 13 mal Dreyer (je 2 Halbe und Sudermann), im März unter 37 Stücken 7 mal Hauptmann, 12 mal Ibsen, 13 mal Dreyer (2 Schnitzler, je 1 Rostand, Sudermann, Wilbrandt), im April unter 43 Stücken 8 mal Hauptmann, 10 mal Ibsen, 13 mal Dreyer (7 Schnitzler, je 2 Rostand und Wilbrandt, 1 Sudermann). So hat denn das Deutsche Theater nicht nur sein Publikum für Ibsen und Hauptmann, sondern auch seinen Stil für Ibsen und Hauptmann, in dem eine Reihe trefflicher Darsteller sich in verständnisvollem Zusammenspiele mit wohlgeübter Sicherheit bewegen. Künstlerisch haben denn auch die Gäste bisher mit den „Gespenstern“ und dem „Friedensfest“ den größeren Erfolg erzielt, das Zugstück des Gastspiels aber scheint Dreyers „Probekandidat“ zu werden, wie er auch in Berlin das Zugstück der Saison war. Das Stück ist aus einer guten Gesinnung heraus geschrieben; was in unsern Zeiten dem Publikum selbstverständlich besonders gefällt, daß die Absicht, gegen die allgemach auch in der Schule sich breit machende Reaktion zu Felde zu ziehen, so klar und deutlich zu Tage tritt, ist künstlerisch aber eher ein Fehler des Stückes. Und es ist schade, daß Dreyer die Butter so dick aufschmiert, denn das Stück hat außer der aktuellen Tendenz und geschickt arrangierten Szenen auch gut gezeichnete Figuren. Ein Glück ist nur, daß in dem Stück zufällig der protestantische Geistliche Exerzitien u. dgl. einführt, und daß als der Staat, in dem jeder das „verbriefte“ Recht hat, durch Wort, Schrift und Druck seine Meinung frei zu äußern — Preußen genannt ist! Sonst hätte man am Ende gar gefährliche Anspielungen gewittert und die Aufführung verboten — und es paßt ja doch wirklich auf die Protestanten und auf Preußen auch.

2. Ibsens „Hedda Gabler" und „Pauline" von Hirschfeld.

Die Berliner haben uns in Fortsetzung ihres Gastspieles im Deutschen Volkstheater nunmehr „Hedda Gabler" neuerlich vorgeführt und Georg Hirschfelds Berliner Komödie „Pauline" gebracht. „Hedda Gabler" hat diesmal eine bessere Aufnahme gefunden, als dies bei den früheren Versuchen, das Interesse unseres Publikums für das seltsame Werk des großen Nordländers zu erwecken, der Fall war. Eine „bessere" Aufnahme, aber noch lange keine „gute". Man erkannte die trefflichen Einzelleistungen an und erfreute sich abermals an dem natürlichen Zusammenspiel, nahm auch ein gelegentlich an die Tradition des Burgtheaters mahnendes Überpointieren und Überpausieren als offenbare Sondernotwendigkeit in der Spielart dieses Stückes gläubig hin. Was aber die Dichtung selbst betrifft, so begnügte man sich, sie nicht abzulehnen. Das ist übrigens auch schon eine Errungenschaft. Wenn „Hedda Gabler" noch immer nicht den Eindruck macht, den dieses Drama machen könnte, so liegt die Ursache meines Erachtens in den vorgefaßten Meinungen und falschen Erwartungen, mit denen man an das Stück herantritt, in der Richtung, möchte ich sagen, nach der man die Aufmerksamkeit forschend und prüfend lenkt. Man hat weiß Gott was in das Stück hineingetragen. Was Goethe von seinem zweiten Teil des „Faust" sagt, kann man auch von „Hedda Gabler" sagen, es habe „ein guter Kopf und Sinn schon zu tun, wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem, was da hineingeheimnisset ist". Das wollen nun die Zuhörer wieder herausgeheimnissen, die einen, indem sie dabei von vornherein strampeln und schreien, daß sie nichts Mystisches auf der Bühne haben wollen, die andern unter der fortwährenden Versicherung, just für das Mystische haben sie ein besonderes Faible. Dabei vergessen beide aber ganz auf den Umstand, der auch noch immer manchen „Faust"-Auslegern nicht zum Bewußtsein gekommen ist, daß nämlich ein Drama zunächst eine Handlung hat. Und diese Handlung ist bei „Hedda Gabler", wie sie im „Faust" zunächst die nach den Volksbüchern frei ausgebildete „Historia von D. Johann Fausten, dem weit-

beschreyten Zauberer und Schwartzkünstler“ ist, die Historia von der „Hedda Gabler“, der blonden oder andershaarigen weiblichen Bestie, frei ausgebildet nach französischen Mustern. Ich meine immer, der Gedanke, „Hedda Gabler“ zu schreiben, ist in Ibsen durch irgend ein französisches Stück Sardouscher Art entstanden, und es mag ihn gelockt haben, auch einmal so ein unberechenbares Frauenzimmer, in dem sich Schönheit mit allen niedern Instinkten der Selbstsucht vereinigt, auf die Beine zu stellen und rund darum eine „spannende Handlung“ zu weben. Nun, und da hat er eben die „Hedda Gabler“ geschrieben, ein Stück, in dem auch die technische Behandlung der Konversation gelegentlich an französische Art erinnert. Nur kommt bekanntlich, wenn auch zwei dasselbe tun, oft ganz Verschiedenes heraus. Bei Ibsen ist natürlich ein Ibsensches Stück daraus geworden, und während die Franzosen blut- und fleischlose Schemen hingestellt haben, die uns nur, solange wir im Banne der unmittelbaren Bühnenwirkung sind, möglich erscheinen und aufregen, deren Handlungen aber lediglich darum unberechenbar sind, weil sie einfach unvernünftig sind, lernen wir hier, wenn wir recht auf den natürlichen Verlauf der Handlung achten, mindestens ahnen, wie die Heldin so geworden ist, wie sie der Dichter uns schildert, und ihre Art verliert immer mehr an Befremdendem und Seltsamem. Das Grauen aber überfällt uns erst ein paar Tage später, wenn wir da oder dort in froher Gesellschaft in hellem Saale sitzen, und nun auf einmal „Hedda Gabler“ wieder erkennen, hier eine kleine Hedda, dort eine kleine Hedda, vielleicht ist zufällig auch noch eine dritte da: natürlich macht es jede anders, es geht auch zumeist viel besser aus, aber im Wesen ist es dieselbe Nummer: „Luder“ sagen die Liebhaber und die Mutter „Paulinens“, obwohl Pauline ein Mädchen ganz anderer Art ist und der Dichter uns gerade zeigen will, seine Pauline sei kein „Luder“.

Und das ist eigentlich schade. Pauline ist anfangs, wo wir sie für ein klein bißchen ein „Luder“ halten, um in der Sprache des Dichters zu verharren, nicht nur viel amüsanter, sondern auch viel sympathischer als später, wo sie gemütvoll und ernsthaft wird. Das gilt von Pauline, der Köchin, in

gleicher Weise, wie von Pauline, der Komödie. Nach dem ersten Akt, der nur zu breit geraten ist, hat man den Eindruck, das könne ein sehr fideles Stück werden. Aber dann kriegen wir überall so eine schleimige Philistermoral an die Finger, wo wir hingreifen, und sehen schließlich, daß dieses häßliche Zeug schon aus dem ersten Akte herausschwitzt. Pauline ist ein anständiges Mädchen, wird uns aufdringlich betont, man kann ein anständiges Mädchen bleiben, wenn man auch Sonntags bei Klimsch in der Hasenheide tanzt und fünf Liebhaber an der Nase herumführt. Meinetwegen. Aber nach der Moral der Kreise, in denen Pauline lebt, hört man auch nicht auf, ein anständiges „Meechen" zu sein, wenn man auch den einen oder andern Liebhaber — etwas besser behandelt, und diese Moral hat in diesen Kreisen auch manches für sich. Man wird aber auch in diesen Kreisen „Meechen" finden, die keinem Dieb nichts zu Liebe tun „als mit dem Ring am Finger", ohne daß sie, gleich Paulinen, in ihrer Jugend dem veredelnden und versittlichenden Einfluß des Umganges mit wirklichen Grafenkindern ausgesetzt waren. Daß die „Herrschaft" mit Pauline so freundlich ist, sie gut behandelt, Anteil an ihrem Schicksale und ihrer dem Kaufmanne herausgeluchsten Schokolade nimmt, ist ja sehr nett: aber daß der sozialdemokratische Liebhaber zuerst so gegen die „Herrenleute" und das Abhängigkeitsverhältnis wettert und dann, durch Hirschfelds Komödie Pauline bekehrt, zum Schluß sich bedankt, „daß die jnädige Frau immer so freundlich jejen Pauline jewesen", das riecht stark nach Absicht. Was Pauline der Mutter zuerst auf den Kopf sagt, die Mutter betreibe die Heirat, weil das die einzige Möglichkeit sei, wie sie noch Geld von Paulinen ziehen könne, ist ein starker Vorwurf, und ein Mädchen wie Pauline wird das nicht sagen, wenn es nicht Grund zur Überzeugung hat, es sei so; dann ist es aber nicht glaublich, daß Pauline zwei Minuten später auf die „Jeldsachen mit Jefühle" doch hineinfällt. Das ist ein Kniff des Dichters, durch den er die innere Bedeutung des Arguments der Mutter beweisen will, daß ein Weib Mutter werden müsse, wenn sie verhüten wolle, daß „keen wahres Jlück in ihrem Leben jewesen"; so stark ist das Argument, daß es sogar auf Pauline

wirkt! Das Argument ist richtig, aber im Munde der Mutter Paulinens klingt es etwas komisch und wird bei der immer so schlecht von der Mutter behandelten Tochter wohl wenig verfangen. Und ein dramatischer Winkelzug ist es auch, mit dem uns der Dichter zum Schluß die Verlobung Paulinens mit dem Kunstschlosser Radke glaubhaft machen will. Zuerst sehen wir nicht viel von der Neigung Paulinens zu Radke, sie „bewurzt" ihn nicht, das ist so ziemlich das Ganze. Das würde nicht genügen zu einem „befriedigenden" Schlusse. Was inszeniert der Dichter? Radke muß Paulinen beleidigen und direkt erbittern — damit er Gelegenheit gewinne, Paulinen um Verzeihung zu bitten und zu versöhnen — und nun ist Radke nicht etwa dort, wo er vor dem häßlichen Brief an die Mutter war, sondern jetzt geht gleich alles in einem. Wenn es nicht störend aufgefallen ist, daß Pauline eigentlich gar keinen Grund hat, nunmehr die Bewerbung Radkes anzunehmen, so hat der Dichter dies dem Darsteller Rudolf Rittner zu danken, der ein so prächtiger Schlosser war, daß wir ihm gerne glauben, daß jede Köchin in Berlin und Wien ihn sofort nehmen würde, wenn er sich nicht eben schon so eine reizende und exquisite Köchin wie Else Lehmann ausgesucht hätte.

3. Ibsens „John Gabriel Borkmann".

Die Berliner haben uns nun auch Ibsens „John Gabriel Borkmann" vorgeführt. Das Burgtheater hatte die gewaltige Tragödie des Egoismus sofort nach ihrem Erscheinen angenommen. Mitterwurzer wäre wohl wie keiner berufen gewesen, die Schätze zu heben, die der Dichter hier in überreicher Fülle versenkt hat; er wäre der Mann gewesen, das Gigantische und Dämonische in dieser Selbstsucht, die in der ganzen Welt nur ein dienstbares Organ des eigenen Ichs erblickt, zum Ausdruck zu bringen und nicht um Haaresbreite von der schmalen Kante zu weichen, auf der uns der furchtbare Menschenkenner wieder einmal mitten hindurchführt zwischen dem Großen im Menschen, das uns erschauern macht, und dem unsagbar Kleinlichen in ihm,

das uns zum Lächeln reizt. Mit Frau Hartmann als Ella Rentheim und Adele Sandrock als Frau Wilton wäre „John Gabriel Borkmann“ wohl eine der „Wildente“ würdig zur Seite stehende Vorstellung geworden. Aber haben auch der Tod und der Haß ihre Opfer gefordert, so daß wir nur mehr versuchen können, davon zu träumen, wie das hätte sein können, so hätte das Burgtheater immerhin auf „John Gabriel Borkmann“ nicht zu vergessen gebraucht; ist es doch so glücklich, in Bernhard Baumeister noch einen andern Gewaltigen zu besitzen, der mit seiner abgeklärten Kunst und elementaren Naturkraft der Gestalt John Gabriels voll gewachsen wäre. Es scheint aber wohl wenig Aussicht zu sein, daß der große „Vorkämpfer“ für Ibsen, der jetzt Direktor der Hofbühne ist, an derartige Taten denkt.

Und welch dankbare Aufgabe bietet dieses Drama den Darstellern! Welche Fülle der Charakteristik! Die ganze Skala des Egoismus wird uns da vorgeführt. Die weitblickende, die ganze Welt umklammernde, deren Inneres nach Schätzen als Mitteln zur Macht durchspähende, herrschbegierige Selbstsucht, die, wo sie glaubt für sich zu arbeiten, eigentlich doch im Dienste der Menschheit sich abmüht, weil, was sie für sich schaffen will, allen zu Gute käme — und daneben der kleinliche, kurzsichtige, auf das engste Feld beschränkte Egoismus der Frau Borkmann, die nur das Nächste, Äußerliche sieht, deren Sorgen und Pläne sich darin erschöpfen, daß der Sohn den Namen Borkmann wieder in die Höhe bringe. Und Ella Rentheim, die, im Wettkampf um den Geliebten erlegen, nun alle ihre Liebe auf dessen Sohn überträgt, für die es unmöglich geworden ist, irgend ein anderes lebendes Geschöpf zu lieben, „keinen Menschen, keine Tiere, keine Pflanzen“, in der die gekränkte Liebe zu dem Einen die Liebe zu dem Andern getötet hat, so daß sie, die doch „niemals in ihrer Jugend so gewesen“, von keiner Barmherzigkeit mehr weiß! Und wie die drei Egoisten dann um den jungen Erhard Borkmann ringen, jedes für seine persönlichen Zwecke! Die Mutter, daß er die ihm von ihr zugedachte „Mission“ erfülle, der Vater, daß er ihm helfe, den Kampf um Macht und Ehre neu aufzunehmen, und Tante Ella, daß er ihr den kurzen Abend ihres Lebens verschöne und, da sie nicht Mutter werden durfte,

ihren Namen trage und in der Welt erhalte — bei dieser freilich alles mit einem Einschlage reinster, schönster Liebe zu dem einen einzigen, den sie noch liebt! Welch herrliche, schöne Liebe zu den Menschen muß in dieser Brust gewohnt haben, ehe John Gabriel Borkmann versuchte, ihre Liebe zum Handelsobjekt im Dienste seiner machtgierigen Pläne zu machen! Fast wie ein Lustspielmotiv setzt es nun ein, wie der junge Erhard mit der Naivetät desselben Egoismus, von dem alle andern sich leiten lassen, den um ihn streitenden Verwandten ruhig mitteilt, er wolle mit zwei hübschen Frauenzimmern hinausziehen in die Welt, für sein eigenes Glück zu leben! Und neben diesen allen die rührende Gestalt des armen Kanzleischreibers Wilhelm Foldal, der durch Borkmann um seine ganze Habe gebracht, von Frau und Kindern geringschätzig behandelt, doch an allen mit treuer Ergebenheit hängt und sich noch arglos freut über das „Glück" seiner innig geliebten Tochter Frida, daß sie mit Frau Wilton und dem jungen Borkmann in einem mit „wirklichen echten" Silberschellen behangenen „Prachtschlitten" hinausfährt in die weite Welt, der sich über sein eigenes Mißgeschick damit tröstet, daß sein „bißchen Dichtergabe" bei der Tochter „sich in Musik umgesetzt" habe, so daß er „denn doch nicht umsonst Dichter gewesen" sei, und dem nichts daran liegt, daß das eigene Kind ihn auf der Fahrt nach dem vermeintlichen Glück achtlos überfahren hat. „Wenn bloß das Kind —" in diesen Worten liegt sein ganzes Denken, seine ganze Liebe.

Alle diese Gestalten sind mit einer geradezu furchtbaren Wahrheit gezeichnet, und was uns diese Wahrheit noch um so schärfer vor Augen treten läßt, das ist das ganz eigentümliche Hilfsmittel, dessen sich Ibsen schon sonst gelegentlich und diesmal ganz besonders bedient hat. Die Personen sprechen eigentlich eine doppelte Sprache: einmal die Sprache, in der die Menschen sich selbst und alle zu belügen pflegen, dann aber fangen sie auf einmal über sich selbst zu reden an, und sagen mit einer erschreckenden Aufrichtigkeit von sich selber, wie sie sind. Das ist nun gar nicht naturalistisch, denn die Menschen kennen sich zumeist gar nicht, sie gestehen es sich nicht ein, wie sie sind, schon gar nicht aber bekennen sie es den Andern. Aber naturalistisch

oder nicht — die dichterische und dramatische Wirkung ist eine erschütternde, wenn auf einmal ein Mensch, der uns eben die Komödie des Lebens vorgespielt hat, wie von einem inneren Drange erfaßt, beginnt, ganz kühl und objektiv uns sein innerstes Wesen darzulegen, als wäre es ganz selbstverständlich, daß man so ist und nicht anders, und das laut vor aller Welt bekennt. Ganz im Banne der Selbsttäuschung steht Borkmann, wenn er mit schauerlicher Naivität dem Freunde Holdal, dessen Vermögen er veruntreut hat, sagt, „das Infamste ist, wenn ein Freund das Vertrauen des Freundes mißbraucht", und sich besinnend gleich die Erläuterung hinzufügt, er meine nur den Mißbrauch der Briefe des Freundes, weil das just ihm geschehen war — und wenn er schließlich als Ergebnis der fortwährenden innern Überprüfung seiner Rechtssache, wobei er Ankläger, Verteidiger und Richter in einer Person war, verkündet: „der einzige, gegen den ich mich vergangen habe — der bin ich selbst". Aber auch er spricht manchmal aus sich heraus Wahrheiten, die der Mensch, um den es sich handelt, kaum jemals sich eingesteht, die ihm nur an andern aufgehen, aber nie am eigenen Ich. So wenn er sagt: „So sind die Menschen, sie zweifeln und sie glauben zu gleicher Zeit". Aber welche innersten Geheimnisse der Seele plaudern uns Foldal und Frau Wilton fast lächelnd aus. Naivität ist es noch, wenn Foldal die von Borkmann geschmähten Frauen verteidigt und sagt, nicht alle seien so, und auf die Frage nach „einer einzigen, die was taugt" erwidert, „das ist eben die Sache, die wenigen, die ich kenne, die taugen nichts". Aber wenn er Borkmann, der ihm vorwirft, er habe fortwährend Glauben, Hoffnung und Zuversicht in ihn hineingelogen, sagt: „Es war keine Lüge, so lange du an meinen Dichterberuf glaubtest, so lange als du an mich glaubtest, so lange glaubte ich an dich" — so geht er über die der menschlichen Selbsterkenntnis gesteckten Grenzen hinaus, wie auch in seinem Kinderherzen der schreckliche Gedanke nie auftauchen wird, „sich gegenseitig zu betrügen, sei im Grunde genommen das Wesen der Freundschaft". Und so ists auch mit der lapidaren Eröffnung, die Frau Wilton zum Abschiede den lieben Angehörigen ihres Erhard darüber macht, weshalb sie die junge Frida mitnehme.

„Die Männer sind so unbeständig. Und die Frauen gleichfalls. Wenn Erhard mit mir fertig ist und ich mit ihm, dann wird es für uns beide gut sein, daß der arme Mensch jemand in der Hinterhand hat.“ Ja freilich, gut wird's schon sein — aber die wenigsten werden sich das vorher sagen; und die Frau, die damit rechnet, sich ihre Stelle als Zuhälterin dadurch zu bewahren, daß sie sich zugleich als Zuführerin unentbehrlich macht — auch derlei kommt vor — die sagt es gewiß den andern nicht.

Hätten die Berliner uns nichts gebracht als John Gabriel Borkmann, so müßten wir ihnen dankbar sein. Sie haben uns aber auch vieles andere Interessante kennen gelehrt oder doch die Erinnerung daran erneuert. Und in mannigfacher Beziehung war auch ihr Gastspiel sonst sehr lehrreich für uns. Wir haben vor allem gesehen, daß Ibsen, wenn er nur mit einiger Sorgfalt behandelt wird, auch in Wien ein zahlreiches und verständnisvolles, ja begeistertes Publikum findet, und daß es wohl die Mühe lohnen würde, ihm einen größeren Raum im Spielplan unserer Theater zu gönnen, als dies der Fall ist. Wir haben gesehen, daß sich auch ohne eine Anzahl weit hervorragender Kräfte ein tüchtiges Ensemble bilden läßt, wenn nur der Direktor die Macht in der Hand hat und den Mitgliedern keine Hintertreppen zu höheren Instanzen offen stehen, auf denen sie Haß, Neid und Liebe in den verschiedensten Formen hinaufschleppen und Machtsprüche zu ihren Gunsten und zum Nachteile anderer herabtragen können. Wir haben gesehen, was das ganze Gefasel von Starwirtschaft wert war, das solche, die selber „Stars“ sein und es Mitterwurzer und Kainz gleichtun wollten, aber zu weit hinter ihnen zurückstanden, hier gegen diese erhoben; denn wir haben gesehen, daß das Deutsche Theater dadurch, daß es den Kainz und die Sorma hatte, welche spielten, was gut und teuer war, nicht behindert war, sich ein gutes Ensemble zu schaffen, von dem es jetzt, da es diese beiden verloren hat, mit Ehren und Anstand lebt.

Wir haben ferner gesehen, daß die Leute, die seinerzeit gemeint hatten, der Theaterreferent der „Voßschen Zeitung“ sei der eigentliche spiritus rector des Direktor Brahm gewesen, sich in einer argen Täuschung befunden haben müssen und die

Sachlage etwas anders war und von den beiden der praktische und tatkräftige Theatermann wohl der Direktor des Deutschen Theaters ist. Wir haben aber auch gesehen, daß, wenn bei unsern österreichischen Schauspielern der österreichische Dialekt mehr oder weniger stark anklingt, dies in demselben Grade bei den Berliner Schauspielern mit dem norddeutschen Dialekt der Fall ist, so daß unser ungeübtes Ohr manchmal Mühe hatte, den Worten zu folgen. Das ist kein Vorwurf, das ist einmal so und es ist natürlich. Trotz den von einigen Germanisten unterstützten Bemühungen des deutschen Bühnenvereines wird es eben nicht gelingen, eine einheitliche deutsche Sprechsprache den verschiedenen deutschen Sprachstämmen, wenn auch nur vorläufig im Theater, aufzuzwängen, und wenn es gelänge, wäre es nur zu bedauern. Es gibt keine einheitliche Richtigsprechung in diesem Sinne, die norddeutsche Aussprache ist ebenso Dialekt wie die süddeutsche, und es ist Willkür, wie es im Norden Theatersitte ist und der Bühnenverein es allgemein eingeführt sehen möchte, den hochdeutschen Sprachformen die „einfachen niederdeutschen Lautwerte“ aufzupfropfen. Das gilt eben anderswo als korrekte Aussprache, während es uns als Dialekt erscheint, gerade so, wie man dort wieder Dialekt hört, wo wir uns einbilden, das richtige „Hochdeutsch“ zu reden.

Noch in einer andern Richtung aber war es wertvoll für uns, daß ein auswärtiges Theater anerkannter Bedeutung uns durch längere Zeit sein Können gezeigt hat. Bei aller Anerkennung für die Gäste dürfen wir nämlich dabei auch unseres eigenen Wiener Volkstheaters mit Stolz gedenken. Vielleicht mag eine Vorstellung hier gelungener sein, eine andere dort; natürlich sind im Berliner Dialektstück im allgemeinen unsere Gäste den Wienern überlegen, so wie diese jenen gewiß im österreichischen Dialektstück; zweifellos dürfen wir aber auf eines mit Freude blicken, darauf, daß der Spielplan des Deutschen Volkstheaters ein viel reichhaltigerer ist, und insbesondere, daß er weit eindringt in das Gebiet des Klassischen und demgemäß auch die Begabung der Einzelnen mannigfachere Gelegenheit hat sich zu zeigen — und zu entwickeln.

Reprise von Goethes „Iphigenie“.

Burgtheater 12. Juni 1900.

Für die Vorstellung von Goethes „Iphigenie“, die am 12. Juni im Burgtheater stattgefunden hat, ist viel Mühe verwendet worden — in mannigfacher Richtung. Und der Arbeit, soweit sie überhaupt das rein Künstlerische betraf, würde der Lohn einer wohlgelungenen Aufführung zuteil geworden sein, — hätte man die Iphigenie von der Künstlerin spielen lassen, die sie im Burgtheater heute nicht nur einzig und allein, sondern auch wirklich gut geben kann. Wenn man von den frühern Leistungen des Fräuleins Bleibtreu nichts weiß, oder nichts wissen will — im „Demetrius“ hat man ja sehen müssen, wie weit das Können dieser Schauspielerin geht, und daß, wenn sie auch eines wohlgeübten Pacemachers entbehrt, ihr Talent, ihre Mittel und ihr künstlerischer Ernst doch groß genug sind, ihr ohne hilfreiche Mitarbeit volle Geltung zu verschaffen. Gerade die Iphigenie ist eine Rolle, die heute vielleicht keine deutsche Schauspielerin spielen kann wie Fräulein Bleibtreu — und gerade die Iphigenie ist eine Rolle, für die der Frau Hohenfels, eine so große Künstlerin sie ist, gewiß so gut wie alles fehlt, jedenfalls die Erscheinung, das Organ, der Charakter und der Stil. Es ist vergebenes Bemühen, ihr zuliebe eine eigene Theorie für Goethes Iphigenie zu erfinden, es ist vergebenes Bemühen, durch Veranstaltung von aufdringlichem Beifallstoben dem Publikum Begeisterung suggerieren zu wollen: Frau Hohenfels ist keine Iphigenie und wird nie eine sein — selbst wenn es gelänge, dem Publikum und der Kritik das einzureden. In unnatürlich hoher Tonlage bewegt sich ein forcierter Singsang, den oft ganz willkürlich in den Satz schneidende Pausen zerreißen, vergebens mühen sich Geste und Organ an der unerreichbaren Aufgabe ab, man hört die herrlichen Worte fast unverstanden dahinrollen, weil die Monotonie die Aufmerksamkeit verscheucht. Ja, die Iphigenie muß stilisiert, sie muß deklamatorisch gespielt werden, aber den Stil muß man haben und die Stimme muß man haben, das Metall in der Kehle, die

„Glocke“, deren schöner, reiner Klang das Ohr fesselt, sonst wird in der Deklamation aus der Hoheit Hohlheit. Es ist ein Unrecht gegen beide Künstlerinnen gewesen, die Iphigenie nicht Fräulein Bleibtreu, sondern Frau Hohenfels spielen zu lassen. Es war aber auch ein Unrecht gegen die andern Darsteller — vom Publikum ganz abgesehen. Denn erst dann kommt in einer derartigen Vorstellung ganz zur Geltung, was jeder leistet, wenn alles vom besten ist. Und der Orest des Kainz hätte eine andere Partnerin verdient. Das war Orest, da witterten die Schauer der Furien über die Bühne, da gewann die Antike Leben und schlug uns ganz in ihren Bann — aber „das Lied der Parzen, das sie grausend sangen“, von Frau Hohenfels gesungen — nein, das ist gegen die Natur der Frau Hohenfels und gegen die Natur der Parzen und gegen unsere Natur und gegen alle und jegliche Natur. Man lasse in die Vorstellung neben den Pylades des Herrn Reimers und den Arkas des Herrn Löwe Fräulein Bleibtreu als Partnerin von Josef Kainz treten — dann erst wird man Iphigenie wieder erkennen.



Reprisen, Gastspiele und Antrittsvorstellungen im Burgtheater.

1. Goethes „Egmont“, Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ und „Weh' dem, der lügt“ (Gastspiel Schmidt).

Im Hofburgtheater wurde am 16. Juni Goethes „Egmont“ wieder gegeben, nachdem die Dichtung seit 18. April 1896 im Abendspielplane nicht erschienen war. Die Neubesetzung war durchgreifend und zeugt von dem erfreulichen Bestreben, auch auf zweite Posten erste Kräfte zu stellen. Herr Reimers und Fräulein Medelsky haben die Anlagen und Mittel zu einem tüchtigen Egmont und einem innigen Klärchen, und so mag man sich, wo sie Gutes boten, daran erfreuen, wo sie aber ihren Aufgaben noch nicht gerecht wurden, mit der Hoffnung auf die Zukunft trösten. Vollendet war die Regentin des

Fräulein Bleibtreu und warm und natürlich Frau Mitterwurzer als Klärchens Mutter. Einen zweifellosen Gewinn bedeuten auch der Oranien Sonnenthals und der Machiawell Hartmanns, wenngleich jener seine Rolle mit zuviel Rührung, dieser die seine mit zuviel Unlust spielte. Der Schreiber Vansen ist von Herrn Römpler wieder an Herrn Lewinsky zurückgelangt, der sich vergebens bemühte, durch einen Redegalopp in erhöhter Tonlage über den Mangel an Humor hinwegzukommen, und nur eine tiefere Wirkung erzielte, wo er eine Sternschnuppe — mit einer Rakete verwechselte. Einen geeigneten Darsteller für den Alba besitzt das Burgtheater dermalen nicht; Herr Devrient erwies sich nicht als solcher trotz allem redlichen Bemühen, das er diesmal an den Tag legte, der Rolle auf andere Weise als durch Forcierung seiner Stimme beizukommen. Wenn Herr Schmidt, der am Montag in „König Ottokars Glück und Ende" als Ottokar gastiert hat, sich Mäßigung im Gebrauch seiner gewaltigen Mittel abringen und eine gewisse schablonenhafte Manier abstreifen kann, vermöchte er die durch den Tod Hallensteins und Gabillons gerissene Lücke jedenfalls besser auszufüllen, als dies seinerzeit den Herren Winds und Engels gelungen ist. Ganz unzulänglich war Herr Biesantz als Ferdinand und gemeingefährlich Herr Frank als Brakenburg. Die Art der Bewegung und des Tonfalls verweist Herrn Frank auf komische Wirkungen und läßt ihn solche auch erzielen, wo er tragisch sein will. In der Tragödie müßte seine Partnerin Fräulein Clemens sein, die in der erwähnten Vorstellung des „Ottokar" als Kammerfräulein Kunigundens ihre Unfähigkeit auch für kleine Rollen des klassischen Repertoires voll erwiesen hat. — Am Donnerstag gab Herr Schmidt, sein Gastspiel in „Weh' dem, der lügt" fortsetzend, den Grafen Kattwald mit einer gewissen Mäßigung und nicht ohne Humor und individuelle Gestaltung. Von der einfachsten Natürlichkeit und herzgewinnendsten Liebenswürdigkeit war Kainz als Leon. Doppelt entzückend erschien mir Frau Hohenfels nach ihrer Iphigenie als Edrita. Mit dem „blauen Bändchen um den Hals" konnte sie ganz ihre künstlerische Eigenart zur Geltung bringen; bei ihrer Iphigenie aber meinte ich, so oft ich das Opernglas

absetzte, ganz deutlich ein „rotes Bändchen" mit einer kleinen niedlichen Masche an ihrem Halse wahrzunehmen. Vielleicht gelangt übrigens die neueste Iphigenieforschung auch noch zu dem Resultate, daß die Iphigenie wirklich mit einem roten Bändchen um den Hals zu spielen sei.

2. Gastspiel Diegelmanns: Schillers „Wilhelm Tell".

Im Burgtheater begann am Dienstag Herr Diegelmann aus Frankfurt a. M. sein Probegastspiel als Tell, nachdem am Tage vorher Herr Schmidt aus Prag sein ebenfalls auf Engagement für dasselbe Fach abzielendes Gastspiel beendet hatte. Herr Diegelmann ist ein ziemlich korrekter, aber trockener und uninteressanter Schauspieler, so ungefähr ein jüngerer, noch nicht heiserer Herr Altmann, und an diesen gemahnen auch oft warnend die Klangfarbe und der Tonfall der Stimme in der höheren Lage. So war der Held des Abends nicht Wilhelm Tell, sondern Arnold von Melchthal, den Kainz mit hinreißendem Schwunge gab. Dieser Künstler zeigt uns, wie man Schiller heute zu spielen und zu sprechen hat, und daß man diese wie in wilden Feuergluten dahinschäumenden Verse mit allen Künsten der Rhetorik meistern kann, ohne den Prinzipien moderner Schauspielkunst dabei das Geringste zu vergeben. Eine prächtige Leistung wie aus einem Guß ist auch der Stauffacher des Herrn Löwe. Es ist eine wahre Freude, zu sehen, wie ernst und ehrlich und mit welch schönem Erfolge dieser Schauspieler an sich arbeitet, wie er allgemach die Schwierigkeiten überwunden hat, die seine natürlichen Mittel ihm bereiteten, und wie er sich in seinem zielbewußten Streben nach künstlerischer Vollkommenheit so gar nicht abschrecken läßt durch die geringe Förderung, die er erfährt. Von den übrigen Neubesetzungen kann, wenn von dem Söldnerpaare der Herren Römpler und Treßler und allenfalls von der Armgard der Frau Schmittlein abgesehen wird, wenig Gutes gesagt werden. Herr Devrient zerriß den Fluß der Verse in gewohnter Art und war viel zu laut: Leute wie Geßler schreien nicht leidenschaftlich, mit kalter Ruhe erreichen sie meist viel

sicherer ihren Zweck, im Innersten zu verletzen. Frau Wittels gab sich alle Mühe, der ihr ganz ferne liegenden Aufgabe, die Hedwig zu spielen, gerecht zu werden — selbstverständlich vergebens, wenngleich es ihr immerhin mit ihrer Rolle noch besser erging als dem armen Fräulein Clemens mit dem Fischerknaben. Herrn Frank gelang es als Rudenz in der Liebesszene mit Berta wieder einmal Heiterkeit zu erwecken. Er ist der komische Liebhaber, wie er im Buche steht: er braucht sich vor der Geliebten nur niederzuknien und die Leute lachen schon. Als sich der Zwischenvorhang schloß und einige Übereifrige applaudieren wollten, erhob sich lebhafter Protest gegen diese Ausschreitung der sich im Burgtheater immer mehr wie eine öffentliche Institution gebarende Claque. Berta von Bruneck, die „reiche Erbin", war an Frau Kallina gelangt, allem Anscheine nach weder ihr noch dem Publikum zu besonderer Freude. So „entwickelt" sich diese Schauspielerin, die sich darüber beklagt hatte, daß Adele Sandrock ihrer Entwicklung hindernd in den Weg gestellt werde, zur „armen Erbin" nach Fräulein Kola, obwohl ja jetzt das ganze „reiche Erbe" der Sandrock vor ihr läge!

3. Antrittsrolle Heines: Schillers „Kabale und Liebe".

Im Burgtheater hat am Sonntag Herr Heine, früher Mitglied des kgl. Schauspielhauses in Berlin, sein Engagement als „Wurm" in „Kabale und Liebe" angetreten. Über sein Vorleben und seine Bedeutung hat sich die Direktion auf dem Theaterzettel in einem kleinen Aufsatze verbreitet, dem auch, wie wir das schon wiederholt bei Variététheatern gesehen haben, das „gelungene Bild" des „Künstlers" beigegeben war, damit die Leute doch auch wissen, wie Herr Heine wirklich aussieht und ihn gleich erkennen, wenn sie mit ihm auf der Gasse oder im Kaffeehaus zusammentreffen. Da Herr Heine nicht erst als Gast aufgetreten, sondern bereits definitiv engagiert ist, kann ja mit dem Urteile zugewartet werden, bis er seine oft störende berlinisch-schnodderige Sprechweise abgelegt oder bis doch das Ohr sich an diese einigermaßen gewöhnt hat.

Das Recht auf sich selbst.

Schauspiel von Friedrich v. Wrede. Deutsches Volkstheater
1. September 1900.

Im Deutschen Volkstheater wurde am 1. September zum ersten Male ein vieraktiges Schauspiel von Friedrich von Wrede gegeben: „Das Recht auf sich selbst". Was der Verfasser unter dem „Recht auf sich (?) selbst" versteht, wird wohl niemand klar geworden sein. Zunächst macht es den Eindruck, die Heldin des Stückes, Frau Anina Dengler, habe in Ausübung dieses „Rechtes" gehandelt, als sie dem Gatten den Umstand verschwieg, daß sie zur Zeit der Eheschließung infolge einer unangenehmen Verkettung von Zufällen wegen eines von einem Dritten begangenen Eigentumsdeliktes bereits mit drei Monaten „vorbestraft" gewesen sei. Als fortgesetzte Ausübung dieses Rechtes würde dann auch ihr Widerstand bei der sich vorbereitenden Entdeckung erscheinen. Wie sie sich aber anschickt, den bei der Enthüllung polizeiliche Dienste leistenden Vater der ersten Frau ihres Gatten auf den Knien um Schonung anzuflehen, wird es auch klar, daß sie nicht so sehr für ein Recht kämpft, als sich um eine Gnade bewirbt. Nun kommt die Reihe, „das Recht auf sich selbst" auszuüben, an den Gatten, der, da er von der seinerzeitigen Verurteilung seiner Frau erfährt, zuerst durch den fallenden Theatervorhang der fatalen Notwendigkeit enthoben wird, seine Meinungen über die Sache zum besten zu geben, dann aber durch taktlose Bemerkungen und Fragen seine Frau und die Zuhörer zu ärgern anfängt. Das ist sein „Recht auf sich selbst", daß er sich ganz nach seinen Launen benimmt und von der Gattin, obwohl er vorgibt, von ihrer Schuldlosigkeit in der Diebstahlssache überzeugt zu sein, verlangt, daß sie zunächst einmal wo anders ihren Aufenthalt nehme, damit er, seine Individualität auslebend, sich inzwischen klar werde, ob sie nicht mindestens eine kleine Liebschaft mit dem eigentlichen Täter gehabt habe. Man sieht, Herr Dr. Dengler versteht unter dem von ihm postulierten „Recht auf sich selbst" eigentlich sein „Recht auf die Frau" als Objekt für Schnüffelei nach

der Vergangenheit und für Befriedigung übler Laune. Da erklärt denn schließlich Frau Dengler als ihr „Recht auf sich selbst" ihr Recht, Herrn Dengler für immer zu verlassen. Er versteht das zunächst nur von einer Trennung unter Lebenden. Der Zuhörer aber weiß schon, daß sie an ihr Recht, sich umzubringen, denkt, er weiß auch schon längst, wie sie dieses Recht auszuüben beabsichtigt. Schon als die tödlichen Wirkungen des Digitalins mit gebührendem Nachdrucke seitens des Schauspielers entwickelt wurden, sagten sich alle Leute „aha!" und warteten gespannt, bis Frau Anina sich dem Giftschranke nähern werde, in dem das Digitalin seiner Bestimmung harrte und dem zuliebe der neugierige Erschwiegervater schon vor so und soviel Dezennien hatte Apotheker werden müssen — denn wie käme sonst der Giftschrank in das Wohnzimmer an Stelle einer Kredenz mit Kognak und Karlsbader Oblaten? Der erfahrene Zuschauer merkt aber auch gleich, daß die Sache doch gut ausgeht, denn Frau Anina kommt immer nicht dazu, den schon angemachten Trank zu schlürfen, und der alte Apotheker geht so lange um den Giftkasten herum, bis er richtig hineinschaut und die Flasche mit Digitalin vermißt — worauf natürlich Entdeckung und Versöhnung folgt. Das Ganze ist eben eine Geschichte für einen Kolportageroman, und nur rein äußerlich ist ihr ein angebliches Problem als Aufputz angehängt. — So bedeutet das vorliegende Stück einen entschiedenen Rückschritt gegen eine ältere „dramatische Studie" desselben Autors, die sich ebenfalls um das „Recht" der Frau bewegt, aber schon in ihrem Titel „Pflicht" anzeigt, daß sie das Problem von einer andern Seite anpackt. Eine starke Handlung ist dort mit Geschick in einen Akt zusammengefaßt und wir erfahren wenigstens, was der Autor meint und will. Der Rechtsanwalt Braun gesteht dort der Klavierlehrerin Martha zu, daß es ihr Recht war, zu verschweigen, daß der Vater ihrer Tochter vor 17 Jahren einen Einbruch und Mord begangen habe. Sie aber nimmt m e h r für sich in Anspruch als dieses R e c h t, den Mörder der strafenden Gerechtigkeit vorzuenthalten: „die P f l i c h t der Mutter, ihr Kind zu schützen — zu schützen mit ihrem eigenen Leben — mit ihrer eigenen Seele — gegen Euer Unrecht sowohl als auch — wenn

es sein muß — gegen Euer Recht!“ Und in Ausübung dieser „Pflicht“ erschießt sie auch den Vater, der, nach siebzehnjähriger Abwesenheit zurückgekehrt, zuerst die Tochter an sich ziehen will, um ihre Schönheit in einem von ihm geleiteten Zirkus zu verwerten, dann aber sich anschickt, der Ahnungslosen mitzuteilen, daß er ihr Vater sei, um so die mit Enthüllung seines Verbrechens drohende Mutter zum Schweigen zu bringen.

Ebner-Eschenbach-Feier im Burgtheater.

Am 13. September hat das Burgtheater den siebzigsten Geburtstag der Frau Marie von Ebner-Eschenbach gefeiert. Den Abend leitete ein Prolog Saars ein, dann folgten die drei Einakter „Am Ende“, „Doktor Ritter“ und „Ohne Liebe“. Ist es auch nicht die Dramatikerin, sondern die Erzählerin Ebner, die den Namen Ebner weit über die Grenzen ihres Heimatlandes hinaus bekannt gemacht hat, so vermochte doch auch die Bühnenschriftstellerin das Publikum einen Abend hindurch zu fesseln und abwechselnd anzuregen und zu ergötzen.

Allen drei Stücken merkte man leicht an, daß eine Frau sie geschrieben hat, denn in jedem Stücke ist die Frau dem Manne überlegen: zuerst die Fürstin Seinsburg ihrem Gatten, der sich am Abend seines Lebens, da es mit dem junggesellenhaften Schwärmen nicht mehr recht geht und allerlei Gebrechen sich einstellen, der einst schnöde verlassenen Gemahlin wieder nähert und von ihr großmütig aufgenommen wird; dann Henriette von Wolzogen dem armen Schiller, der ihre Tochter heiraten und das Dichten aufgeben möchte, während Henriette in der glücklichen Lage ist, die These zu vertreten, es sei viel wünschenswerter, daß er die Tochter aufgebe und durch Fortsetzung des Dichtens der große Schiller werde; schließlich Komtesse Emma Laßwitz ihrem Vetter Grafen Marko Laßwitz, der seiner Cousine vorschlägt, ihn zu heiraten, damit sie seinem Töchterchen eine Schützerin, ihm selbst eine Kameradin sei, der fast leichtfertig scherzend darüber klagt, daß alle andern ihn aus Liebe heiraten würden, während er Ehen aus Liebe hasse, und der nun von

eben dieser Cousine erfahren muß, daß sie ihn geliebt habe, und sich von ihr mit feiner Ironie dahin führen läßt, daß er seine Werbung aufrecht hält, obwohl er ja sehen muß, daß sie ihn noch liebt.

Allen drei Stücken merkt man aber auch an, daß eine Aristokratin sie geschrieben hat, denn so viele fürstliche und gräfliche Personen haben wir schon lange nicht an einem Abend auf der Bühne gesehen. Doch daran liegt ja nichts, denn die Fürsten und Grafen sind sozusagen auch Menschen; nur sollen, wenn wieder einmal Fuhrleute und Maurertöchter oder auch Knopfdrechsler die Helden der Bühne sind, diejenigen Leute, die Fuhrleute, Maurertöchter und Knopfdrechsler hassen und darum empört sind, daß man von derlei Personen so viel Wesens mache und mit ihren Schicksalen das Theaterpublikum behellige, sich nachsichtig vor Augen halten, daß es Leute gibt, denen Grafen und Fürsten ebenso zuwider und an sich uninteressant sind, wie ihnen die Fuhrleute, Maurertöchter und Knopfdrechsler. Die Hauptsache aber bei unsern drei Einaktern ist, daß man nicht nur merkt, der Autor sei eine Frau und Mitglied der Aristokratie, sondern daß man stets auch fühlt, es habe sie eine Dichterin geschrieben, die nicht Puppen hinstellt, sondern Menschen, und die ihre selbständige Art und ihre eigenen Gedanken hat.

Die Darstellung war im allgemeinen angemessen. Überraschend gut war Frau Devrient als Komtesse Laßwitz, besonders in den letzten Szenen.

Der Küchenjunge. Die Bildschnitzer. Jephtas Tochter.

Der Küchenjunge, Lustspiel von Adolphe Aderer und Armand Ephraim. Die Bildschnitzer, Tragödie von Karl Schönherr. Jephtas Tochter, Lustspiel von Felice Cavalotti. Deutsches Volkstheater 10. September 1900.

Am 7. September hat das Deutsche Volkstheater drei nach Art und Wert recht verschiedene Stücke in einen Einakter-

abend zusammengefaßt. Den Anfang machte eine als Lustspiel ausgegebene Albernheit aus dem Französischen der zwei Stockfranzosen Aderer und Ephraim. Das Stück heißt „Der Küchenjunge", spielt in der Zeit des ersten Napoleon und führt uns eine Dame aus einer alten Adelsfamilie vor, die zuerst Anstand nimmt, einem ihr vom Kaiser zum Gatten bestimmten Obersten die Hand zu reichen, weil dieser einmal Küchenjunge in ihrem Elternhause gewesen war, die aber dann ihr Bedenken siegreich überwindet, weil der ehemalige Küchenjunge sich in einem Duell als echter Ritter erweist. Man sieht, Madame hat die glückliche Gabe, wie immer sie handelt, töricht zu handeln, weil ihr Handeln stets auf törichten Gründen beruht. Madame vermöchte höchstens den Satz zu erläutern, daß die Damen in gewissen Kreisen — wir meinen nicht die Kreise der Herren Aderer und Ephraim — schon zur Zeit des ersten Napoleon um kein Atom klüger waren, als sie es heute sind. Das war es aber kaum, was uns die Herren Aderer und Ephraim zeigen wollten. Sie muten uns vielmehr zu, all die bombastischen Phrasen aus der alten Rumpelkammer des romantischen Heldentums mit ungebührender Ehrfurcht entgegenzunehmen. Diese Zumutung erschien denn doch vielen als zu stark, um so mehr, als auch die Darstellung des „Lustspieles" recht viel zu wünschen übrig ließ: gut waren nur Herr Eppens, der die Schablonenfigur eines Gardisten der Grande armée humoristisch belebte, und Fräulein Schuster, die als Stubenmädchen reizend aussah. Auf den „Küchenjungen" folgten die „Bildschnitzer" von Karl Schönherr. Über den Inhalt und den Wert dieser Dichtung habe ich schon am 31. März d. J. eingehend berichtet.*) Der Erfolg der Aufführung hat vollkommen die damals geäußerte Ansicht bestätigt. Durch einige kleine Striche in der Rolle des jungen Mediziners wurden auch die Gefahren glücklich vermieden, die aus dieser Figur für die Gesamtwirkung hätten erwachsen können. Die Darstellung war vortrefflich, Kutschera insbesondere von der herrlichsten Einfachheit und eben darum von erschütternder Tragik. Noch mehr aber müßte das Stück wirken, wenn die

*) Siehe S. 125.

Darstellerin des Annele um etliche Köpfe kleiner wäre. Nicht um einen größeren Rühreffekt handelt es sich hierbei, sondern um die innere Wahrheit der Vorgänge. Um das Annele dreht sich das ganze Stück, das Annele muß wirklich ein Kind sein, das noch in dem Alter steht, in dem Kinder der Gegenstand zartester Fürsorge sind. Dieses Annele aber war den Kinderschuhen und den „Batschelen" schon entwachsen und bereits in den Jahren, in denen sich armer Leute Kind am Lande wegen Mangels von „Batschelen" beide Füße erfrören mag, ohne damit sonderlichen Eindruck zu erzielen. — Den Schluß des Abends bildete „Jephtas Tochter" von Felice Cavallotti. Man hätte dieses geistvolle, liebenswürdige Lustspiel in Wien schon vor Jahren kennen gelernt, wenn Felice Cavallotti nicht einstmals wegen irredentistischer Reden freundlich eingeladen worden wäre, das österreichische Gebiet zu meiden; man erachtete es wohl nicht als angemessen, den Dichter Felice Cavalotti an der Hofbühne zum Worte gelangen zu lassen, da man dem Politiker Felice Cavalotti das Wort in Österreich hatte entziehen müssen. Die Figur der Beatrice mag ja nicht ganz wahrscheinlich anmuten, aber gemacht ist das Ganze mit außerordentlichem Geschick, und die Rolle der jungen Frau, die durch fast zwei Monate mit ihrem Manne lebt, ihn liebend und doch von sich fern haltend, Gewöhnlichkeit, Unwissenheit, Einfalt heuchelnd, um mit einem Schlage die verhaßte Nebenbuhlerin zu demütigen und die bewundernde Liebe ihres Gatten zu gewinnen, ist eine Paraderolle ersten Ranges für eine Schauspielerin, die etwas kann: und so hat auch Frau Retty in ihr brilliert und nahezu endlosen Beifall geerntet.



Großmama.

Junggesellenschwank von Max Dreyer. Deutsches Volkstheater 15. September 1900.

Am 15. September ist im Volkstheater als Novität ein Schwank von Max Dreyer gegeben worden. Er heißt „Großmama" und bezeichnet sich als „Junggesellenschwank". Was

ist das, ein Junggesellenschwank? Ist das ein Schwank für Junggesellen, die zur Ehe bekehrt werden sollen? Das wäre denn doch zu naiv. Oder ist es ein Schwank „nur für Junggesellen", so daß wir es mit einem Reklamevermerk in der Art der manchen Büchern aufgestülpten Schleife „Pikant" oder „Nur für Herren" zu tun hätten? Da würden sich die Junggesellen entschieden für getäuscht erachten, denn was wären zwei oder drei Scherzworte, wenn sie auch noch so kräftig und gut sind, für eigens zu Pikanterien geladene Junggesellen? Also vielleicht ein Junggesellenschwank, wie man Pasteten, in denen Rebhühner den Hauptbestandteil ausmachen, Rebhühnerpasteten nennt? Aber sei dem wie immer, jedenfalls hieße das Stück statt „Großmama, ein Junggesellenschwank", besser „Der Junggeselle, ein Schwank für Großmamas", denn da ein eingefleischter Junggeselle nun einmal die Hauptrolle im Stücke spielt, gebührt ihm auch die Ehre, der Titelheld zu sein, und ist ein Stück, das alle Großmütter erfreuen muß, nicht ein Stück für Großmütter? Und was kann Großmütter mehr erfreuen, als an ihre Jugend erinnert zu werden? Und was kann sie mehr an die Bühneneindrücke ihrer Jugend erinnern, als ein Stück zu sehen, in dem einer zuerst drei Akte lang auf die Weiber loszieht und Stein und Bein schwört, daß er von ihnen nie etwas wissen wolle, um dann plötzlich für alles Weibliche zu schwärmen und die Nächstbeste zu heiraten? Ein Stück, in dem die Umkehr im Helden mit nichts anders motiviert ist, als daß der letzte Akt kommt und der Autor die Umkehr braucht? Denn daß die Rede, die die Großmama dem Junggesellen am Schlusse des dritten Aktes hält, es erklärlich mache, daß dieser sich Knall und Fall in die Großmama verliebt — das soll einer einmal probieren, seiner Großmutter zu erzählen! Max Dreyer hat mit einem ernsten, gediegenen Drama, „Drei", seine Laufbahn als Dramatiker begonnen, es wäre schade, wenn er sich dauernd darauf verlegen würde, Blumenthal Konkurrenz zu machen. Das Publikum hat übrigens sehr viel gelacht, in den ersten Akten über das Stück, im ganzen Stück aber über Herrn Thaller, der sich mit der Rolle des alten Junggesellen im Deutschen Volkstheater glücklich eingeführt hat.

Die hohe Schule.

Ein Münchner Stück von Ernst v. Wolzogen. Deutsches Volkstheater 23. September 1900.

Es war einmal sehr modern, Büchern und insbesondere Theaterstücken gleich mehrere Titel mit auf den Weg zu geben. Selbst der selige Meidinger hatte sich dem zwingenden Einflusse dieser Mode nicht zu entziehen vermocht. Der selige Meidinger ist nämlich mit der genialen Erfindung, Anekdoten und Kalauer im Rahmen einer französischen Grammatik unterzubringen, erst 1783 vor die Öffentlichkeit getreten. Vorher scheint auch er der selbst heute noch nicht ganz ausgerotteten Meinung gewesen zu sein, die geeignetste Ablagerungsstätte für sich ansammelnde Geistesprodukte dieser Art sei ein Lustspiel. Im Jahre 1779 wenigstens debütierte er mit einem Einakter und seinem modernen Zuge entsprechend gab er ihm den Doppeltitel: „Es geht wunderlich in der Welt zu oder Der verkehrte Anfang".

Doppeltitel sind inzwischen, wie der selige Meidinger selbst, längst aus der Mode gekommen, insbesondere solche mit einem die beiden Titel verbindenden „oder" waren geradezu verpönt und würden wohl noch heute für lächerlich erachtet werden. Aber der Satz von der „Wiederkehr des Gleichen" dürfte auch an ihnen bald seine siegende Gewalt erweisen. Schon wagen sich immer häufiger Untertitel mit charakterisierender Tendenz hervor, die durch leicht ironisierende Wendungen komische Nebenwirkungen gleichsam absichtlich herausfordern. So hat Wolzogens neues Stück „Die hohe Schule", das am 22. September im Volkstheater gegeben worden ist, den Untertitel „Fünf Akte aus dem Leben eines Mädchens von Talent" und außerdem noch den weiteren Beisatz „ein Münchener Stück". Diese zweite Bezeichnung ist wohl nur als eine kleine Malice des Autors, der jahrelang in München gelebt hat, verständlich, die erste aber soll offenbar durch ihren scherzhaften Ton den Zuschauer vorbereiten, daß er die Sache nicht allzu ernsthaft nehmen möge.

Und in der Tat ist ein solcher Fingerzeig im vorliegenden Falle mindestens nicht überflüssig. Denn „Die hohe Schule"

ist ein Stück, in dem das „Laster" triumphiert und von der „Tugend" überhaupt nur die Rede ist. Das klassische Vorbild für derartige Komödien bleibt Ben Jonsons „Volpone". Für den Philister haben sie immer etwas Unangenehmes an sich, der Heuchler wird leicht über sie entrüstet. Wenn trotzdem der „hohen Schule" ein scharfes Gericht erspart geblieben ist, so mag die Ironisierung des Ganzen im Subtitel vielleicht einen Anteil hieran haben, ausschlaggebend war aber wohl die Vorsicht, mit der der Autor seinen Stoff behandelt hat.

Fräulein Rosi Huber besitzt von Haus aus, wie sie sich selbst ausdrückt, „ein gewisses Talent zum Schwindeln". Der Autor gibt ihr aber noch eine Entschuldigung in unsern Augen, indem er sie die Erfahrung machen läßt, daß der Mann, den sie liebt und dem sie alles gegeben hat, sie nur zur Geliebten, aber nicht zur Frau haben will. Da wirft sie sich ganz auf ihr „Talent", macht ihre Studien an der „hohen Schule der Frauen", an der „nur männliche Lehrkräfte angestellt" sind, erschwindelt sich ein Vermögen, ergattert sich einen Grafen, und das Mädchen, das wir im ersten Akt als Ladnerin und Kanzlistentochter in enger Häuslichkeit kennen gelernt haben, verläßt uns im letzten als Gutsbesitzerin in eigener hochgräflicher Equipage. Damit wir aber nicht glauben, das sei so in der Ordnung, sondern daran erinnert werden, daß eigentlich doch die Tugend die Hauptzierde eines Mädchens sei, bringt uns der Vater diesen Satz in angemessenen Zwischenräumen in Erinnerung. Diese Vorsicht des Dichters begründet aber zugleich auch die Schwäche der Dichtung: sie ist nicht Fisch und nicht Fleisch, sie läßt sich weder mit unseren Moralbegriffen in Einklang bringen, noch hat sie den großen Zug einer wirklichen Komödie.

Die Darstellung war ausgezeichnet. Allen voran ist Frau Odilon zu nennen. Sehr wirkungsvoll gab auch Herr Kramer die nicht ganz ungefährliche Rolle eines verarmten Grafen, der zuerst zu viel Gewicht auf seine innere Anständigkeit legt, als daß wir es belustigend finden könnten, wenn er dann das erschwindelte Geld seiner Freundin Rosi annimmt — um damit weiter zu schwindeln. Eine Überraschung bot Herr Brandt, der,

nachdem er sich unlängst schlecht als Liebhaber eingeführt hatte, in der Rolle des Dr. Julius Bierhan wirklichen Humor zeigte. Es ist nur schade, daß der Dichter ihm und den andern Darstellern nicht reichlicher Gelegenheit hierzu geboten hatte.



„Die Mütter“ von Georg Hirschfeld, im Burgtheater.

20. September 1900.

Georg Hirschfelds Schauspiel „Die Mütter“ ist nunmehr vom Volkstheater an das Hofburgtheater gelangt und hat auch dort starke Wirkung geübt. Jene, denen Georg Hirschfeld nicht schon darum a priori verurteilt erscheint, schlechte Stücke zu schreiben, weil er Jude ist, konnten neuerlich sehen, wie viel dramatische Kraft in dieser Tragödie männlicher Schwäche liegt — und um wie viel höher Hirschfelds dramatisches Erstlingswerk steht als die Stücke, die er seither geschrieben hat. Aber nicht nur das Werk selbst, auch die hervorragende Darstellung, die ihm das Burgtheater zu bieten vermochte, lohnte seine Aufnahme in den Spielplan der Hofbühne. Die Leistung der Frau Schmittlein als Dora Frey ist bekannt. Neben ihr glänzte Fräulein Witt als Marie Weil. Ausgezeichnet spielte Herr Reimers den jungen Musikus Robert, so daß er fast Mitleid mit dem zerfahrenen Schwächling zu erwecken vermochte. Prächtige Figuren schufen auch Frau Mitterwurzer, Fräulein Haeberle und Herr Treßler als Repräsentanten des Hinterhauses. Fräulein Haeberle besonders zeigte, wie schon im „Fuhrmann Henschel“, daß sie sich die Position, die sie vergeblich als Liebhaberin anstrebte, als Chargenspielerin erringen könnte. Auch Fräulein Medelsky und Herr Devrient als Darsteller des sinnig ernsten Liebespaares und Herr Römpler, der den „Onkel“ so unangenehm als möglich gab, dürfen nicht vergessen werden: Alle waren gut, mit einer einzigen Ausnahme, und diese war Frau Wilbrandt, die mit ihrer Spielweise überhaupt nicht in die heutige Zeit paßt. — Am

24. d. M. folgte eine Reprise von Scribes „Fesseln", in der ein Fräulein Wilke sich dem Publikum als neu engagiertes Mitglied vorstellte. Die Debutantin spielte die Aline und gewann das Publikum rasch durch eine gewisse Pikanterie der an den Typus „Barrison" gemahnenden Erscheinung und durch jene reizvolle Mischung von Kühnheit und Unsicherheit, wie sie der holden weiblichen Jugend auf dem Theater manchmal eigen ist.

Wienerinnen.

Lustspiel in drei Aufzügen von Hermann Bahr. Deutsches Volkstheater 3. Oktober 1900.

„Die Pariserin" hat Henri Becque seine bekannte satirische Komödie genannt, durch den Gebrauch des bestimmten Artikels und der Einzahl andeutend, daß er an der einen Pariserin, die er uns vorführt, das Charakteristische aller Pariserinnen oder doch der meisten Pariserinnen zeigen will. „Wienerinnen" hat Hermann Bahr seine satirische Komödie genannt, durch den Gebrauch der unbestimmten Mehrzahl andeutend, daß er an einzelnen Figuren nicht etwas allen oder doch den meisten Wienerinnen Charakteristisches zeigen will, sondern daß er uns nur einzelne Typen, die man unter den Wienerinnen findet, und die immerhin zusammen wieder einen höheren Subtypus bilden mögen, vorzuführen beabsichtigt.

Was für eine Art von Wienerinnen sind das nun, die uns geschildert werden? Die gewählten Personennamen und manche kleine Züge weisen auf jüdische Finanzkreise, aber ohne daß der Autor das konfessionelle Moment ausdrücklich hervorhöbe oder in den Vordergrund stellte. Er spricht nur von „reichen Mädeln", von reichen Mädeln im allgemeinen, aber auch wieder nicht von allen reichen Mädeln, sondern nur von den reichen Mädeln, die „nix als reich" sind, die nur Geld und den um Geld käuflichen äußeren Bildungsfirnis haben, denen aber innere Bildung des Geistes und vor allem Herz und Gemüt fehlt. „Sie gehören ja gar nicht dazu", sagt der Architekt

Josef Ulrich, der sich in ein „reiches Mädel“ verliebt hat, diesem reichen Mädel, das etwas verstimmt seine Auslassungen gegen die reichen Mädel angehört hat. Und selbst dort, wo ein bestimmtes äußeres Milieu, die „merkwürdige Mod'“, der „eigene Ton“ geschildert wird, zu denen sich in manchen Kreisen „da unter die reichen Leut'“ die innere Art derer, die „nur reich“ sind, verdichtet hat, selbst da begrenzt der Raisonneur Josef Ulrich und mit ihm offenbar der Autor sein Verdammungsurteil über die „reichen Mädel“ noch gar vorsichtig: „Schließlich wird's bei ihnen wahrscheinlich grad so sein, wie's halt schon einmal bei allen Menschen is, bei den Reichen und bei den Armen, oben und unt' . . . Die Welt is nicht in Kasteln eingeteilt: da die Braven, dort die Schlimmen, sondern sie san überall vermischt.“

Und was sagt uns Hermann Bahr von diesen Wienerinnen? Nun, er schildert sie einfach in ihrer Art, wie sich diese zeigt in der Mode, im Salon, im Flirt und — in der Ehe. Zwei Ehen werden uns da vorgeführt. Die eine ist die Ehe eines Mädels, das „nix als reich“ war, die andere die Ehe eines Mädels, auf dessen äußere Art und Gebarung die Gesellschaft derer, die „nix als reich“ sind, schon angefangen hat, schädigenden Einfluß zu üben, die aus ihrem neuen Heim nicht eine Häuslichkeit machen will, sondern einen Tummelplatz für die Spielereien der Mode und der eigenen Laune.

In der ersten Ehe gelingt es der Frau, den Mann ganz „unter“ zu kriegen. Sie setzt jene scheinbar harmlosere, in Wahrheit aber von doppeltem Gesichtspunkt aus tadelnswerte Art des Flirts fort, die sie gewohnt war, und die darin besteht, Hoffnungen zu erwecken und Huldigungen zu empfangen, ohne einen Gedanken daran, je zu gewähren. Unglücklich sein soll der Mann, der sie liebte und dessen Hand sie ausschlug, in Sehnsucht verzehren soll er sich nach ihr, aber tief gekränkt und beleidigt ist sie bei der Nachricht, er habe sich endlich getröstet und mit einer andern verlobt. So ganz aber hat sie sich zur Herrin der Ehe gemacht, daß der Mann zum Schlusse mit ihr die Untreue des einstigen Verehrers betrauert und hiedurch wieder Gegenstand ihres eigenen Mitgefühls wird.

Ganz anders die Entwicklung in der zweiten Ehe. Auch hier sucht die Frau die Freude an äußerm Tand und das, was sie für Individualität hält, den Hang, jedem augenblicklichen Antrieb der Laune nachzugeben, mit in die Ehe herüberzunehmen. Der Mann tritt ihr nicht mit Verboten und Befehlen entgegen, er sucht vielmehr ihr eigenes Empfinden für das, was sie soll und nicht soll, zu wecken. Mit feiner, köstlicher Ironie läßt der Dichter seine Heldin sich selbst persiflieren, indem sie die Wirkungen schildert, die dieses Erziehungssystem des Mannes zunächst auf sie ausübt: „Zu Haus bei der Mama ist alles Mögliche verboten gewesen, eigentlich alles, aber man hat doch alles tun dürfen. Mein Mann verbietet mir gar nichts, aber ich seh' selbst ein, daß eben manche Sachen nicht möglich sind — das ist ja gerade die Sklaverei!" Und so erzielt auch die Pädagogik des Gatten vorerst nicht die gewünschten Resultate. Anläßlich der Eröffnung des kritischen „Salons" im Salon der jungen Frau kommt es zu einem Eklat, indem der Gatte, ein Freund der positiven Arbeit, den nur nörgelnden, witzelnden und ästhetisierenden Kritikern die Türe seines Hauses weist. Die Gattin stellt sich äußerlich wohl auf die Seite ihres Gatten, verschließt ihm aber nach Abzug der Gäste die Tür ihres — Schlafzimmers. Nun ist der entscheidende Moment gekommen, es muß sich zeigen, wessen Individualität für den Grundcharakter der neuen ehelichen Gemeinschaft bestimmend sein wird. Der zweite Akt schließt mit der siegesfrohen Versicherung des Gatten, dem eine fesche junge Schwägerin aufmunternd den sagenhaften Schwank von der Speckschwarte im Rotenturmtor erzählt hat, er werde sich „das Schwartel" holen. Es scheint eine Art von Aushungerungsverfahren zu sein, das nun der Mann der Frau gegenüber anwendet. Wir erfahren im dritten Akt nur, daß sie nach vierzehn Tagen noch immer böse sind, und sind nun Zeugen, wie die Versöhnung erfolgt und die Frau, durch fortgesetzten ruhigen Spott des Mannes überwunden, sich ihm unterwirft.

Die volle Gewißheit, daß hiermit die Sache endgültig entschieden ist, nehmen wir wohl nicht mit nach Hause, denn wir haben zu wenig von der pädagogischen Methode des Gatten

gesehen, als daß wir die Kapitulation der Frau als eine Notwendigkeit empfinden und einsehen sollten, warum gerade erst jetzt die Aussprache möglich war, und warum sie schon jetzt mit andauernder Nachwirkung erfolgen konnte. Darin scheint mir die Schwäche des Stückes zu liegen. Aber mit welch technischem Geschick und mit wie vielen Ranken von Humor und Laune ist sie verdeckt! Und welche Fülle treffender Bemerkungen, natürlicher Heiterkeit und feiner Züge enthält das Ganze! Und wie oft schlägt der stets kampfesfrohe Autor inmitten des Stückes und ohne daß es den Gang der Handlung stört, da es ungezwungen im Gang der Handlung geschieht, hinunter in den Zuschauerraum, und hinaus aus dem Theater, dahin und dorthin! Mit wahrhaft virtuosem Geschick ist die „Versöhnungsszene" gemacht, in der die zwei Gatten als die einzigen Teilnehmer eines großen Diners dasitzen und der Mann der grollenden Gattin, um vor dem servierenden Kellner den Schein guten Einvernehmens zu wahren, Geschichten aus dem „Simplizissimus" erzählt. Manche Lustspieldichter bestreiten ja fünf Akte lang ihren Bedarf an Witzen und Anekdoten aus derlei Quellen — nur ohne sie zu nennen und ohne genug Geschicklichkeit zu besitzen, den fremden Einfällen durch einen eigenen Einfall Heimatrecht in ihrem Lustspiele zu erwerben.

Aber nicht nur Scherz und Satire finden wir in Hermann Bahrs neuem Lustspiel, auch ernste Töne dringen oft mächtig durch, und einmal holt er zu einem wuchtigen Schlage aus — und donnernder minutenlanger Beifall bewies, daß er nur in Worte gekleidet hatte, was die meisten empfanden. Die Standrede, die der Architekt Ulrich dem Schöngeist des Salons seiner Frau, dem Dr. Gustav Mohn, hält, bereitet nicht nur die Wendung im Stücke vor, sie ist zugleich auch ein kräftiges Mahnwort nach außen, eine Wendung eintreten zu lassen, dem wilden, feindseligen Toben Einhalt zu tun, das bei uns gegen alle los ist, die durch Arbeit einen Erfolg erzielen. Zunächst scheint sich die Spitze der Rede nur gegen diejenigen zu wenden, die mit Witz und Spott zu vernichten suchen, was andere zu schaffen sich bemühen. Aber die Begründung zeigt, daß der Autor nur eine Seite einer allgemeinen Erscheinung herausgegriffen hat.

Und in der Tat, der Schade sitzt viel tiefer. „Es muß einem ja endlich einmal die Geduld reißen, wenn man sieht, wie bei uns gegen den, der was tut, der was schaffen will — gegen den san s' alle, alle verschworen! Wer bauen will, hat's mit'm Bauamt zu tun; wenn einer eine Fabrik gründen will, sind s' im Ministerium bös, und wenn einer ein Gedicht macht, ist die ganze Stadt beleidigt." Die Zensur hat das „Bauamt" und das „Ministerium" in Sicherheit gegen diesen Angriff gebracht, wie sie an einer andern Stelle den Hinweis darauf, daß jemand einen Onkel im „Ministerium" habe, für gefährlich hielt, und gelegentlich auch über die Akademie der bildenden Künste, ja sogar über den Architektenverein und über die Alpine Montangesellschaft (!) ihre schützende Hand ausstreckte. Hier ist aber wirklich nicht das Bauamt und nicht das Ministerium, wenn sie auch in erster Linie genannt sind, in erster Linie gemeint, sondern die „ganze Stadt", und die konnte die Zensur doch nicht in Sicherheit bringen. Und wenn man in staatlichen Ämtern wirklich oft dem, der etwas schaffen will, mehr Schwierigkeiten macht, als nötig wäre, nun, woher nimmt man denn die Beamten, als aus der Bevölkerung? Diese Abneigung gegen alle, die sich durch Arbeit bemerkbar machen, diese Feindseligkeit gegen alle, die einen Erfolg errungen haben, diese tückische Schadenfreude, wenn einmal über solche Personen einer mit wüsten Beschimpfungen herfällt, wenn ihnen etwas fehlschlägt oder gar ein Unrecht widerfährt, das alles ist ja leider echt „wienerisch". Würden die Leute sich nicht so von ganzer Seele freuen, wenn's über solche hergeht, die nichts anderes verbrochen haben, als daß sie durch Talent und Arbeit sich einen Namen und vielleicht gar eine Stellung erworben haben, wo wäre denn dann ein Boden für die Tätigkeit jener „Gassenbuben der guten Gesellschaft", die Bahr in seinem Lustspiel öffentlich gezüchtigt hat?

Wir haben es ja erst dieser Tage wieder gesehen, als die Nichtannahme des „Schleiers der Beatrice" von Schnitzler Gegenstand der Erörterung in den Journalen war. Wer in dem Streite zwischen Theaterdirektor und Schriftsteller recht habe, interessierte kaum, mehr Befriedigung hatte man schon daran, daß aus diesem Anlasse die sechs Schriftsteller, die sich für Artur

Schnitzler eingesetzt hatten, und die teilweise in recht wenig freundschaftlichen Beziehungen zueinander stehen, als „Clique" angegriffen wurden — aber die größte Freude hatten doch die meisten darüber, daß dem Schnitzler ein Stück zurückgewiesen worden war. Sie haben ihm schon Beifall geklatscht — und das können sie ihm nicht verzeihen! Und ergeht es Bahr selbst besser? Er, der schon für so viele junge Talente und Kräfte eingetreten ist, für Leute, die er oft erst kennen lernte, nachdem er sich für ihre Arbeiten eingesetzt hatte, er hat so viele Feinde und Gegner, die stets auf Mißerfolge lauern, über die sie in hellen Jubel ausbrechen könnten, daß spekulative Leute schon auf den Gedanken gekommen sind, zur Begründung der Popularität ihres bis dahin auch in den weitesten Kreisen unbekannten Namens nichts anderes zu tun, als ihn zu verhöhnen und zu beschimpfen.

Nun, diesmal müssen sich die Feinde eines jeden Erfolges anderer wohl mit der Hoffnung auf die Zukunft vertrösten. Es ist ja gewiß nicht Bahrs letztes Stück, und vielleicht wird doch wieder einmal eines von ihm durchfallen. Und es wird ja auch nicht immer so gut gespielt werden! Von echt wienerischer Liebenswürdigkeit und Natürlichkeit war insbesondere Kutschera als Josef Ulrich. Es wurde einem ordentlich warm ums Herz, sobald er die Bühne betrat. Eine prächtige Leistung bot auch Frau Odilon als Repräsentantin des besserungsfähigen Teiles der von Bahr geschilderten Wienerinnen. Es ist erstaunlich, wie umfangreich das Gebiet ist, das diese Künstlerin beherrscht. Die wohl nicht mehr besserungsfähige jugendliche Schwester wurde von Fräulein Schuster mit Anmut und frischem Humor gegeben, und echt bubenhaft in der ganzen Sprachweise und jeder Bewegung war Fräulein Brenneis als der dritte männliche Sprößling der „reichen" Familie Elsler. Daß Herr Tewele als Kellner Leopold, ohne den kein wahrhaft elegantes Diner stattfinden kann, sehr lustig war, braucht nicht erst gesagt zu werden. Mit einer gewissen steifen Grazie und ohne Übertreibung spielte Fräulein Ermarth eine den Dr. Mohn umschmachtende junge Dame, und sehr wirkungsvoll war Herr Weisse, der den bösen Dr. Gustav Mohn selbst darzustellen hatte. Auch Herr Amon und Fräulein Wallentin gaben sich redlich Mühe mit dem

etwas parodistisch gehaltenen zweiten Ehepaar, und besonders Fräulein Wallentin gelang vieles sehr gut, während Herr Amon den gehorsamen Ehegatten zu sehr als Dümmling und ohne den nötigen innern Einschlag von schlichter Gutmütigkeit spielte. Im letzten Akte verfielen freilich beide Gatten in Übertreibungen. Diesem Umstande mag auch ein Anteil daran zuzuschreiben sein, daß im dritten Akt einen Moment jene die Oberhand gewannen, die sich im zweiten Akt nicht als Beleidigte hatten zu erkennen geben wollen.



Zwei Eisen im Feuer.

Lustspiel in fünf Verwandlungen, frei nach Calderon von Friedrich Adler. Burgtheater 12. Oktober 1900.

Der Verfasser des Lustspieles „Zwei Eisen im Feuer" bezeichnet selbst sein Stück als eine freie Nachdichtung von Calderons Hombre pobre todo es trazas, oder, wie er übersetzt: „Ein armer Mann muß voller Kniffe sein". Dieses bei uns nur wenig gekannte Lustspiel Calderons gehört zu den Mantel- und Degenstücken, den Comedias de capa y espada, einer Art von Stücken, die diese Bezeichnung ebenso gut wie der Art des Kostüms, in dem sie gespielt werden, auch der Art der Technik verdanken könnten, mit der sie gemacht sind. Denn aus einem stichelnden Kampf mit spitzen Worten, die fortwährend wie feine Degenklingen sich kreuzen und nach hergebrachten Regeln durcheinanderfahren, setzt sich der ganze Dialog zusammen, und fast jede der handelnden Personen besitzt ein unsichtbares Zaubermäntelchen, dessen geheime Kräfte bewirken, daß sein Träger, wie der Dichter es eben braucht, von den andern erkannt, verkannt oder gar nicht bemerkt wird. Durch dieses Mäntelchen werden nicht nur die blödsinnigsten und daher belustigendsten Verwechslungen und Irrtümer auf die einfachste Weise ermöglicht und erklärt, der Dichter kommt auch in die angenehme Lage, die Personen, die nach Ansicht der andern beteiligten Personen etwas um keinen Preis erfahren sollen, dieses doch erfahren

zu lassen, und sie brauchen hiezu gar nichts zu tun, als gerade dann, wenn das geschieht oder besprochen wird, was ihnen verborgen bleiben sollte, auf die Bühne herauszutreten oder, wenn sie schon da sind, auf ihr stehen zu bleiben und einfach zuzusehen oder zuzuhören, wobei sie sich, um dem Publikum erkennbar zu machen, daß sie jetzt unsichtbar sein wollen, etwa hinter einem Pfahle oder einem Stuhle oder was sonst just hierzu am wenigsten geeignet ist, verstecken.

Zu dieser Art von Stücken also gehört auch das genannte Calderonsche Lustspiel, nur daß hier die wunderkräftige Tarnkappe erst zum Schlusse Verwendung findet, wo zwei junge Damen ungesehen die Geständnisse des armen Schelms belauschen, der ihnen beiden, der einen um ihrer Schönheit, der andern um ihres Reichtums willen, aber jeder unter einem andern Namen und mit andern falschen Künsten, hofiert und sie so drei Akte lang zum besten gehabt hat. Die Person dieses entlarvten Heiratsschwindlers, eines echten „Caballero de industria", steht in dem Mittelpunkte des Stückes und ist mit besonderer Vorliebe gezeichnet. Der Dichter entschuldigt die fortwährenden Lügen seines Helden mit dem Satze, der Arme sei zu solchen durch seine Armut genötigt, und wenn er den Lügner zum Schlusse scheinbar damit straft, daß nun beide Damen ihre Hand den früher verschmähten Mitbewerbern reichen, so scheiden wir doch mit der Empfindung, daß als die eigentlich Bestraften aus dem Stück diese erhörten Mitbewerber hervorgehen.

Unwillkürlich wird man durch diesen Inhalt an ein anderes spanisches Lustspiel erinnert, an Alarcons La verdad sospechosa. Ich werde es natürlich nicht wagen, mich auf das gefährliche Gebiet der Chronologie der Dramen Calderons zu begeben, beschränkt sich doch selbst Hartzenbusch in dem seiner großen Calderonausgabe beigegebenen, auch heute noch als grundlegend anerkannten Catálogo cronologico hinsichtlich unseres Lustspieles auf die Angabe, die Bewilligung zur Drucklegung des dieses Lustspiel enthaltenden Bandes sei vom 2. März 1637 datiert, wozu Hartzenbusch nur noch die nicht allzu viel Scharfsinn erfordernde Bemerkung macht, es müssen somit ein paar von den fünf in diesem Bande enthaltenen Komödien mindestens

schon 1636 geschrieben gewesen sein, weil Calderon nicht alle fünf in den drei ersten Monaten von 1637 verfaßt haben werde! Hinsichtlich Alarcons Verdad sospechosa will ich nur anführen, daß behauptet wird, sie sei vor Philipps III. Tod, also vor 1621 verfaßt; wenn aber diese Annahme sich etwa nur darauf stützt, daß die Lobrede Beltrans auf den König, „der so vollkommen ist wie ein Heiliger", nur auf den ob seiner Keuschheit bekannten Philipp III. und nicht auf den sittenlosen Philipp IV. bezogen werden könne, so steht sie auf schwachen Füßen: denn mit Monarchen hat man es in derlei Dingen nie allzu genau genommen.

Aber ganz abgesehen von der Frage, ob die Anregung zu einem der beiden Stücke durch das andere erfolgt sein mag, bilden sie tatsächlich zwei Gegenstücke. Doch wie viel höher steht die Dichtung Alarcons! Nicht der feigen Notlüge wird das Wort geredet, nein, ein stolzer Souverän der Lüge wird uns vorgeführt, der aus Lust am Lügen lügt. Und wie herrlich kann er lügen! Ein Muster kühner Improvisation ist es, wie Don Garcia seinem Vater, um einer von diesem vorgeschlagenen Ehe zu entgehen, erzählt, er sei schon vermählt, und nun eine Geschichte erdichtet, mit der er die eigenmächtige, heimliche Eingehung dieser Ehe entschuldigt. Er hat gar nicht daran gedacht, die Geliebte zu ehelichen, er lag nur im Bette bei ihr; da kommt ihr Vater, schnell versteckt er sich unter das Bett; schon will sich der Vater entfernen, da beginnt die Uhr in Garcias Tasche zu schlagen; nun springt die erdichtete Geliebte mit hilfreicher Lüge ein, die Anwesenheit einer Uhr in ihrem Zimmer damit erklärend, daß der Vetter seine Uhr wegen Besorgung einer Reparatur hergesandt habe; der Vater erbietet sich, die Reparatur selbst zu bestellen und verlangt die Uhr, aber nochmals wendet das Mädchen die aufsteigende Gefahr ab, indem es behende die Uhr aus der Tasche des verborgenen Freundes zieht — da bleibt die Kette an dem Hahne einer Pistole hängen, die Garcia zur Verteidigung bereit in der Hand hält, und der Schuß geht los. So geht es fort mit Grazie, bis der Vater fast erleichtert aufatmet, daß der Sohn aus dieser schrecklichen Nacht mit einer Heirat so billig davongekommen ist.

Das heißt gelogen — Calderons Diego ist dagegen ein Stümper im Lügen. An Alarcons Lügner wird jedoch auch gezeigt, wie dem Lügner schließlich der Glaube selbst dort versagt wird, wo es ihm mit dem, was er sagt, innerster Ernst ist, und er erleidet eine wirkliche Strafe, da er nicht die ihm vom Vater selbst früher bestimmte Hand derer erhält, die er liebt, sondern in Konsequenz seiner Lügen eine andere heiraten muß. Fast haben wir Mitleid mit ihm, da er uns so herrlich unterhalten hat, und wie ein Trost klingt es uns, daß der Vater meint, es sei auch diese andere „nicht zu verachten".

Alarcons Stück könnte aufgeführt werden fast wie es ist, wenn man die Verwandlungen auf offener Bühne vor sich gehen läßt; man brauchte nur die Szene in der Magdalenenkirche zu vereinfachen, denn diese stellt sich allerdings als ein Muster jener geschraubten Erfindung und jenes sich bis zur Albernheit verfeinernden Scharfsinnes dar, die man so oft am spanischen Lustspiel „bewundert" hat. Calderons Stück aber wäre in seiner wirklichen Fassung auf unserer Bühne überhaupt kaum möglich. Alle Hochachtung vor dem Dichter des „Richter von Zalamea", aber die Gerechtigkeit erfordert, einzugestehen, daß das Hauptverdienst an dem freundlichen Erfolge, den das jüngst unter seiner Flagge vorgeführte Lustspiel am Burgtheater erzielt hat (soferne den Leuten die Sache nicht etwa überhaupt nur aus jener Hochachtung für Calderon gefallen hat) dem Bearbeiter gebühre, der eigentlich nur den Stoff, den allgemeinen Gang der Handlung und einige Wendungen des Dialogs von Calderon entlehnt, im übrigen aber ganz frei und selbständig geschaffen hat.

Den äußern Erfolg des Abends aber entschied die Darstellung. Herr Kainz gab den Talmikavalier Don Diego, der mit einer falschen Kette sich die Gunst der schönen Dame Beatriz erkaufen möchte, mit echter Kunst und log als Don Diego so überzeugend, er kenne keinen Don Dionis, und als Don Dionis so überzeugend, er kenne keinen Don Diego, daß man wirklich Lust bekam, ihn einmal die Geschichten Don Garcias erzählen zu hören. Neben ihm glänzte Fräulein Witt als Donna Beata durch Temperament, Erscheinung und unaufdringliche Klugheit, während Frau Reinhold der bescheideneren Rolle der Donna Klara

voll gerecht wurde. Sehr gefiel auch Herr Thimig als Diener Don Diegos, obwohl er den Grazioso vermissen ließ und, wo er Beaten als Ritter vorgeführt wird, um der komischen Wirkung willen gelegentlich des Guten so viel tat, daß es der guten Dame schwer fallen mochte, an sein Rittertum zu glauben. Mit starker Wirkung spielte auch Herr Gimnig Don Diegos gutmütigen, aber beschränkten Helfershelfer, und angenehm fiel ein erst jüngst engagiertes Fräulein Preiß als Zofe Jnes durch deutliches, einfaches Sprechen und gewandtes Begleiten der Bühnenvorgänge auf. Also ein gewonnener Abend für Friedrich Adler und für das Burgtheater, aber gewiß kein neugewonnener Calderon für das Publikum.



Die strengen Herren.

Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
Deutsches Volkstheater 14. Oktober 1900.

Endlich haben also auch wir in Wien die jüngste Dichtung von Blumenthal und Kadelburg kennen gelernt, für die aus besonderer Gefälligkeit diesmal die Berliner Zensurbehörde die erforderliche Reklame besorgt hatte. Der Schwank „Die strengen Herren“, der vorigen Samstag im Volkstheater zum ersten Male gegeben wurde, macht sich den Unwillen zu Nutze, den die Bestrebungen auf Einführung der sogenannten lex Heinze allenthalben erregt hatten, und versetzt der toten Lex rasch noch einen Fußtritt. Da es sich nur um eine tote Lex handelt und man auch nie bestimmt wissen kann, ob so eine tote Lex auch wirklich und gewiß ganz tot sei, ruft die Verabfolgung dieses Fußtrittes bei den Zusehern zunächst ein anteilnehmendes Gefühl der Befriedigung hervor. Freilich sagt man sich dann, daß das Stück, in dem dieser Fußtritt verabreicht wird, viel lustiger sein könnte, und wenn schließlich die vereinigten Dichter lehrhaft und moralisch werden, so ärgert man sich: man glaubt den Dichtern nur den Fußtritt, aber nicht die moralische Entrüstung. Wenn man aber dann nach Hause geht, so fällt

einem zum Überflusse auch noch ein, daß der Fußtritt in der Hauptrichtung eigentlich sein Ziel verfehlt hat. Darin freilich trifft er, daß der uns vorgeführte Vertreter der Moralbewegung, die das Nackte auf dem Gebiete der Kunst bekämpft, zum Schlusse zugesteht, er sei selber eigentlich gar nicht so moralisch und wisse ganz merkwürdige Sachen von sich: denn ein wirklich moralischer Mensch wird am Nackten in der Kunst gar nicht Anstand nehmen, und nur der heimliche Wüstling, dessen wilde Wünsche nur die Furcht zügelt, der aber vor Erregung zittert, wenn er ein nacktes Bein erblickt, mag gegen den Kultus der Schönheit des menschlichen Körpers als gegen etwas Unsittliches eifern. Allein der Kampf, den der Reichstagsabgeordnete Wernicke im Hause seines Schwiegersohnes gegen Bilder und Statuen führt, ist so wenig der Kernpunkt des Schwankes, als der Kampf desselben „strengen Herrn“ gegen ein angeblich sittengefährliches Drama, das ein junger Mann geschrieben hat, der sich bei ihm um die noch vakante Stelle eines zweiten Schwiegersohnes bewirbt; das, was in unserm Drama unter den moralisierenden Ansichten des Abgeordneten Wernicke am unerträglichsten befunden wird, ist vielmehr, daß er gegen die Teilnahme seines Schwiegersohnes am Berliner Nachtleben Einwendungen erhoben hat und nicht sehr erbaut davon ist, daß seine Tochter als Amme gekleidet einen Kostümball besucht — und darin mag der Mann doch nicht so ganz Unrecht haben. Auch wäre die Gegenfigur zu Wernicke nicht der „alte Drahrer“, als der der Gutsbesitzer Kreibig gezeichnet ist, sondern ein wirklich sittlicher Charakter, der gegen die Tendenzen der „strengen Herren“ und ihre Zwangsmoral Stellung nähme. Freilich könnte man eine solche Rolle lange nicht so lustig gestalten, als dies Herrn Tewele mit seinem Kreibig gelungen ist — und so haben ja die Autoren von ihrem Standpunkte aus recht. Sie wollen ja nichts als Heiterkeitsausbrüche des Publikums und — viele Aufführungen. Und zu diesen wird ihnen in Wien das treffliche Spiel der Darsteller gewiß verhelfen.

Schlagende Wetter.

Drama in vier Akten von M. E. delle Grazie. Deutsches Volkstheater 27. Oktober 1900.

Das jüngste Proletarierdrama des „Deutschen Volkstheaters, dessen Titel „Schlagende Wetter“ schon den Hinweis auf das montanistische Gebiet enthält, hat eine starke Wirkung ausgeübt. Und doch fehlt ihm die echte, innere Tragik. Das Rührende, das Gräßliche, das Traurige, sie sind weder für sich, noch in ihrer Vereinigung das Tragische. Das Tragische beginnt erst, wo das Rührende, das Gräßliche, das Traurige als Notwendigkeit erscheint, als Notwendigkeit vom Standpunkte einer dem Drama zu Grunde liegenden Idee. Darum wirkt das Tragische in uns fort, wenn auch die Tragödie längst zu Ende ist, während wir beim Rührstück und beim Boulevardstück gar bald zur Erkenntnis kommen, daß uns der Dichter ganz überflüssigerweise durch das „holde Hin und Her des äußeren Zufalles“, wie Hettner es treffend nennt, in Aufregung versetzt hat.

Dieser Empfindung werden wir auch bei den „Schlagenden Wettern“ nicht los. Die Verfasserin, Fräulein M. E. delle Grazie, hat mit dieser Arbeit dem Stoffe nach zugleich ein Familienstück und ein soziales Drama geschaffen. In beiden Richtungen liegt nun dem Stücke allerdings auch eine Idee zu Grunde.

In der ersten Hinsicht ist dies offenbar der Gedanke, daß Klassengegensätze eine breite Kluft zwischen den Menschen bilden, so breit jedenfalls, daß sie sich durch bloße Ehebündnisse nicht überbrücken läßt. Der Gedanke ist nicht neu, überdies leidet seine Durchführung darunter, daß in Frau Liebmann, dem Sprößling der Häuerfamilie Gruber, und ihrem Gatten, dem Bergwerksbesitzer, nicht nur der Gegensatz zwischen Unternehmern und Liedlöhnern, sondern ein ganz zufälliger Nebenumstand, nämlich ein individuelles Unrecht nachwirkt, das der alte Liebmann begangen hatte und dem auch Mitglieder der Familie Gruber zum Opfer gefallen sind.

Und so sehen wir nichts von einer tragischen, aus dem ideellen Gegensatz sich ergebenden Notwendigkeit, sondern sehen

nur, daß alle handelnd eingreifenden Personen der Familie im Unrecht sind; zunächst der alte Gruber, der den Haß gegen den Vater auf dessen schuldlosen Sohn und auf seine eigene Enkelin überträgt, ja aus reiner Halsstarrigkeit die rechtzeitig angebotene Hilfe für das erkrankte Annerl, die zweite Tochter seines im Schachte verunglückten Sohnes, ausschlägt, so daß wir der Dichterin den Vorwurf nicht ersparen können, daß sie dieses Kind zwecklos tötet und mit seinem Todeskampf das Publikum zwecklos martert; dann Frau Liebmann, die dem Manne, den sie ja doch in Kenntnis der Sachlage geheiratet hat, ja eigentlich zweimal geheiratet haben muß, einmal aus Liebe (vgl. 2. Akt), einmal um des Geldes willen (vgl. 4. Akt), immer die alten Geschichten unter die Nase reibt; schließlich Herr Liebmann, der so ungeschickt ist, im ungemütlichen Wechselgespräch mit seiner Frau sich selbst einer im Netze auf Beute lauernden Spinne zu vergleichen, statt solche Vergleiche seinen Klassengegnern zu überlassen, und der geradezu Unbegreifliches leistet, wenn er just den alten Gruber ersucht, durch seinen Einfluß die widerstrebenden Leute zur Einfahrt in einen für gefährlich erachteten Schacht zu bestimmen, da ja doch bei einer ähnlichen Einfahrt der junge Gruber zu Grunde gegangen und der alte zum Krüppel geworden ist und hierauf der Haß der Grubers gegen die Liebmanns beruht. Wir gewinnen aber nicht die Überzeugung, daß es die Absicht der Dichterin ist, alle Familienglieder ins Unrecht zu setzen, und sehen auch nicht ein, was damit bezweckt sein könnte. Und so wird uns die Familientragödie trotz allem Bühnengeschick und aller Begabung, von denen das Drama zeugt, zum einfachen Bühnenrührstück.

Einen günstigern Eindruck aber macht das Drama, wenn man es auf seinen sozialen Gehalt prüft. Ihm liegt nämlich eine richtige und weittragende Idee hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem Bergwerksunternehmer und der Knappschaft zu Grunde, nur ist diese Idee so wenig herausgearbeitet, so von äußerem, zufälligem Beiwerk verdeckt, daß man eher sagen muß, die Dichterin habe sie gefühlt, als, sie habe sie ausgesprochen. Nur einmal finden sich Worte, die an sie anklingen, da nämlich ein junger Knappe dem auf Einfahrt drängenden Grubenbesitzer

zuruft: „Wir sollten nicht einmal reden dürfen um unser Leben? Sollen nur einfach hinuntergehen? Die Zeiten sind vorüber.“ Aber nicht nur ums bloße Redendürfen handelt es sich, und alles, was von beiden Seiten geredet wird, trifft nicht den Kern der Sache. Geht die Wirkung des Lohnvertrages soweit, daß er den Bergwerksarbeiter bindet, sich hinsichtlich der Frage, ob Lebensgefahr vorliegt, einem fremden Ausspruche zu unterwerfen? Geht er überhaupt auch nur soweit, daß er ihn bindet, die Qualen der Todesangst auf sich zu nehmen? Das ist die Frage, um die der ganze Konflikt sich dreht, die aber doch niemand im Stücke direkt aufwirft oder beantwortet. Das, was den Gegenstand der Erörterung bildet, sind vielmehr ganz andere Momente: ob den Stimmungen, den Ahnungen und Visionen der Bergleute praktische Bedeutung zukommt, ob die Strecke auf ihre Sicherheit befahren wurde, ob die erforderlichen Reparaturen gemacht wurden, ob die Ventilation gut funktioniert, ob Herr Grubenbesitzer Liebmann mitfahren wird oder nicht. Und so gewinnt scheinbar der Grubenbesitzer Recht, wenn er auf Ahnungen nichts gibt, dartut, daß die erforderlichen Vorkehrungen getroffen sind und seinen guten Glauben damit erweist, daß er sich selbst an der Einfahrt beteiligt. Dann müssen aber die, die sich von diesem Scheine täuschen lassen, es abermals als eine überflüssige Grausamkeit empfinden, daß die Dichterin, die schon das arme kranke Kind ohne jede innere Notwendigkeit zwei Akte lang dahinsterben ließ, den unerschrockenen Mann im Innern des Schachtes der Todesangst und den schlagenden Wettern zur Beute gibt. Aber der dem Tode Geweihte erfüllt die Flötze im Innern der Erde nicht nur mit seinem Angstgeheul, sondern auch mit Selbstanklagen, er will seinem frühern Nebenbuhler in der Liebe und jetzigen Gefährten im Tode auseinandersetzen, daß er „nicht ganz so schwarz“ sei. Er gibt sich also selbst Unrecht, das heißt, die Dichterin gibt ihm Unrecht.

Und wenn nichts geschehen wäre unten im Schacht, wenn alle wieder gesund heraufgekommen wären? Dieser „Zufall“ kann doch nicht entscheidend für die Frage sein, ob der Unternehmer mit seiner Hartnäckigkeit im Recht war. Und so müssen wir uns das Rätsel selbst lösen, worin das Unrecht Liebmanns

bestand. Dieses lag nicht in einer Geringschätzung fremden Menschenlebens, es bestand in einer Überschätzung der Bedeutung seines Vertragsrechtes. Wo die Todesgefahr beginnt, muß auch der Lohnarbeiter selbst eine entscheidende Stimme haben. Warum er fürchtet, ist gleichgültig, es ist genug, wenn kein Zweifel besteht, daß er fürchtet. Mit dem Lohnvertrag schleppt man einen Menschen gegen seinen Willen zu bloßen Erwerbszwecken auch nicht in eine bloß vermeintlich aktuelle Todesgefahr, um so weniger, als man schließlich nie wissen kann, ob die Gefahr wirklich nur eine vermeintliche sei. Und eben darum vermindert das „gute Beispiel", das der Unternehmer gibt, seine Schuld nicht, sondern erhöht sie nur, denn damit, daß jemand bereit ist, sich selbst in eine Todesgefahr zu begeben, erwirbt er noch nicht das Recht, andere in eine solche zu locken, so wenig, als er etwa dadurch, daß er sich aufhängen will, das Recht erwirbt, andere aufzuhängen.

Darstellung und Inszenierung verdienen vollstes Lob. Besonders hervorzuheben ist in letzterer Hinsicht der vierte Akt mit den unheimlichen Klangwirkungen der im Innern der Schächte brennenden und „singend" heranwallenden Gase. Leider hat aber im Schoße der Erde Herr Kramer, der den todgeweihten Grubenbesitzer spielte, so prächtig er in den frühern Akten in der lichten Oberwelt war, versagt. Auch hier setzte er, dem gelegentlichen Beispiele der Dichterin folgend, an Stelle der echten Tragik die falsche.

Lord Quex.

Komödie von Pinero. Deutsches Volkstheater 10. November 1900.

Gleich bei Beginn der modernen Bewegung in der Malerei sehen wir England wesentlichen Anteil an ihr nehmen, ja führend an die Spitze treten. Ich brauche nur die Namen Holman Hunt, John Everett Millais, Madox Brown zu nennen. Die moderne Dramatik und die moderne Schauspielkunst scheinen aber für die Engländer bis heute nicht zu existieren. In der Schauspielerei

halten sie, wenn vom tollen Schwank abgesehen wird, noch immer bei der getragenen Deklamation, in der dramatischen Komposition sind sie bis heute nicht über Sardou und Scribe hinausgekommen. Die Komödie „Lod Quex" von Pinero, die neulich am Deutschen Volkstheater gegeben wurde, ist überhaupt erst in einem Akt bei Scribe angelangt, die drei andern sind aus der grauen Vorzeit des Heiratslustspieles. Nur von einem Gesichtspunkte aus könnte man die um den dritten Akt herumgedichteten drei anderen Akte entschuldigen, wenn man annähme, der Autor habe beabsichtigt, durch den Kontrast zwischen dem einen, nicht ohne Raffinement gemachten Akt und seiner nichtssagenden Umrahmung jenem einen Akt zu noch erhöhterer Wirkung zu verhelfen. Es ist aber kaum vorauszusetzen, daß der Dramatiker drei seiner Musenkinder der Abschlachtung preisgab, um ein viertes desto sicherer zu retten; denn wenn einmal das Publikum im Abschlachten darin ist, kann man nie wissen, wo es mit dieser ihm an sich gar nicht unsympathischen Tätigkeit aufhören wird. Viel naheliegender ist vielmehr die Annahme, daß dem Dichter für die drei anderen Akte einfach nichts eingefallen ist. Nämlich wirklich schon gar nichts. Nach den zwei ersten Akten fragten sich denn auch einander ganz fremde Leute mit erstaunten Blicken, warum sie überhaupt hier seien. Nach dem dritten applaudierten die meisten so lebhaft, als wären sie wirklich der Meinung, ein geriebener Bühnenroutinier habe sie nur darum zwei Akte zappeln lassen, um sie erst recht zu dem Genusse der folgenden zu befähigen. Und wenn auch der vierte Akt diese auf ihn etwa gesetzten Erwartungen eines kondensierten Genusses enttäuschen mußte, wirkte doch der dritte noch so kräftig nach, daß man den vierten geduldig mit in den Kauf nahm. Einen wesentlichen Anteil an diesem nachwirkenden Erfolg „des Aktes" in „Lord Quex" hatten Frau Odilon und Herr Thaller. Dieser war diesmal von vornehmer Einfachheit, während er in Dreyers „Großmama" und den „strengen Herren" sichtlich einer Neigung für Übertreibungen nachgegeben hatte.



Der Begriff des Modernen in der Kunst.

Fast täglich gebrauchen oder hören wir das Wort modern. Den Einen ist es der Inbegriff alles Lobes, den Andern der Gipfel alles Tadels; der eine schwärmt nur für die moderne Richtung, andere behaupten, die moderne Lyrik könne man nicht lesen, auf modernen Sesseln könne man nicht sitzen, in moderne Stücke könne man nicht hineingehen und moderne Bilder könne man nicht ansehen. In den „Fliegenden Blättern" war einmal ein Bild, ein Kind darstellend, das vor einem Gemälde in der Ausstellung der Sezession steht und fragt: „Papa, darf man denn so malen?" Das gibt so ziemlich die Meinung eines Teiles der Menschen über die moderne Kunst wieder. Wenn man aber einen fragt, wofür oder wogegen er sich ereifere, was denn das sei, „modern", so bekommt man selten eine Antwort, die zeigen würde, daß der Befragte darüber auch nur nachgedacht habe. Und wenn man selbst darüber nachzudenken anfängt, so sieht man, daß die Sache wirklich nicht so einfach ist.

Was ist also modern? Natürlich denkt man, wenn man einmal mit der Nase darauf gestoßen wird, daß man ein Wort gebraucht, dessen Bedeutung man nicht erklären kann, zunächst an seine etymologische Ableitung. Und da flattert sofort dienstbeflissen ein anderes Wörtlein herbei, und sucht sich uns als Stammvater zu präsentieren, das Wörtlein „Mode". Aber mit diesem Stammvater würden wir nicht viel anzufangen vermögen und jeder Moderne, der sich als solcher fühlt, wird sich entrüstet dagegen verwahren, daß er etwa einer sei, der einer vorhandenen Mode huldige, und höchstens wohlwollend die Möglichkeit zugeben, daß er im Begriffe sei, eine neue Mode zu begründen. Und so plausibel die Ableitung von modern aus Mode auf den ersten Blick erscheint, sie ist nicht wohl möglich, da das Wort modern viel älter ist als das Wort Mode.

Der Ausdruck Mode für Art und Brauch einer bestimmten Zeit, und zwar zunächst hinsichtlich des wechselnden Geschmackes in der Kleidung und ganzen Adjustierung der Persönlichkeit findet sich im Französischen erst im fünfzehnten Jahrhundert, im Deutschen erst zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts.

Woher er selbst stammt, können wir nicht einmal mit Sicherheit nachweisen; der Sinn wiese auf das lateinische mos, die Form auf das lateinische modus, gegen beide Ableitungen spricht, daß diese Worte männlich, das französische mode aber „von Geburt aus“ weiblich ist. Wer weiß, ob es nicht gerade von moderne abstammt, einem Worte, das, als der Ausdruck mode in Frankreich aufkam, schon längst daselbst das Bürgerrecht besaß und aus dem spätlateinischen modernus übernommen worden ist? Mit diesem Worte modernus aber hat es eine ganz seltsame Bewandtnis. Es taucht nämlich ganz plötzlich auf, und — wenigstens dem Anscheine nach — gleich in jener eigentümlichen Bedeutung, der wir heute noch immer nicht recht auf den Grund gekommen sind. Es steht in einem von Cassiodorus Senator, dem Minister Theodorichs, verfaßten und im Namen des Königs erlassenen Reskript, in dem ein Architekt auf das wärmste als geeignet, in Rom ein Theater zu erbauen, empfohlen wird. „Antiquorum diligentissimus imitator, Modernorum nobilissimus institutor“ wird dieser Mann genannt (Cassiodori Variarum 4, 51). Welcher „moderne“ Architekt würde eine solche Bezeichnung nicht als den schönsten Lobspruch dankbar entgegennehmen? Und doch meine ich, hat der selige Cassiodorus an das, was uns bei dem Worte modern vorschwebt, gar nicht gedacht. Er war selbst kein moderner Mensch, seine Augen waren der Vergangenheit zugewandt, in seinen Schriften suchte er den zierlichen Stil der Alten nachzuahmen, als Staatsmann war er bemüht, römisches Wesen dem Gotentum einzuimpfen, und als er sich in das von ihm gegründete Kloster Vivarium in Bruttien zurückzog, da war seine ganze Tätigkeit darauf gerichtet, die Bücher der Alten der Nachwelt zu erhalten: er ist der Begründer der Kopieranstalten der Klöster. Ich bin kein Philologe und meine Konjektur mag als die eines Laien den Philologen kühn und wertlos erscheinen; aber ich möchte wetten, der gute Cassiodor hat nicht modernorum geschrieben, sondern hodiernorum, und hat den verschollenen Baumeister „den eifrigsten Nachahmer der Alten und den angesehensten Lehrer der Heutigen“ genannt. Der gleiche Sinn ergibt sich übrigens auch, wenn man modernus vom Adverb modo (in der Bedeutung

nuper, pridem, im Gegensatz zu dudum) ableitet. Jedenfalls ist das aus modo oder durch einen Schreibfehler aus hodiernus entstandene modernus erst viel später zum Träger eines neuen Begriffes geworden. Zunächst hieß es nichts anderes als hodiernus; bei Du Cange finden wir unter Anführung von Joan. de Janua (Joh. de Balbis, Dominikaner aus Genua in seinem Catholicon, 1286): modernus, i. istius temporis; aber Nehring, der in seinem „historisch-politisch-juristischen Lexikon" die Übernahme des Wortes modern in das Deutsche vermittelt haben dürfte, definiert schon „moderne, modernus, neu, neulich, nach der jetzigen Mode, Fasson, Tracht, Manier, Art, Weise oder Gewohnheit, à la moderne, nach der neuesten Art und Fasson" (8. Aufl. 1725; die in der Wiener Hofbibliothek vorhandene Ausgabe von 1706 enthält das Schlagwort „modern" noch nicht, doch heißt es unter Mode: Alamode moderne, nach der neuen Art").

Da wären also, könnte man meinen, die Modernen im Gegensatz zu den Alten etwa die Neueren oder die Jungen. Und daran ist wohl etwas; denn wie die Neuheit und die Jugend bezeichnet auch die Modernität etwas Vergängliches. Was früher einmal modern war, ist heute nicht modern, und was heute modern ist, wird ganz gewiß in gar nicht so ferner Zeit aufgehört haben, modern zu sein, so gewiß, wie man etwa in einigen Dezennien die Jüngsten von denen, die heute jung sind, nicht mehr zur Jugend zählen wird.

Aber doch sind jung oder neu und modern keineswegs identisch. So wird zum Beispiel niemand bestreiten, daß das Stück „Die strengen Herrn" von Blumenthal und Kadelburg, das diesen Sommer geschrieben und neulich zum ersten Male aufgeführt wurde, ein neues Stück, ein Stück jüngsten Datums sei; aber die Bezeichnung „ein modernes Drama" werden die Herren Dichter kaum selbst für ihr Werk in Anspruch nehmen. Und es kommt wohl vor, daß, wie man an einer ältern Dame oder einem ältern Herrn, denen man keine Konkurrenz oder keine Gefährlichkeit mehr zutraut, stete Jugendlichkeit rühmt, man auch von einem alten, längst verstorbenen Dramatiker, für dessen Werke keine Tantièmen mehr zu zahlen sind, zum

Beispiel vom alten Euripides, oder von einem Maler, dessen Bilder schon längst in festen Händen sind, wie zum Beispiel von Botticelli, sagt, er habe einen so modernen Zug, und ihm gleichsam taxfrei ad honores den Titel eines Modernen verleiht. Aber das ist nicht viel anders, wie wenn man etwa einem Professor den Titel eines Regierungsrates gibt, eben weil er keiner ist und es ja doch niemand einfallen wird, zu glauben, daß ihn die Regierung je um einen Rat fragen könnte. Es muß also der Begriff des Modernen wohl in einem gewissen Zusammenhang mit dem der Jugend, der Entstehung in der jüngsten Zeit stehen, aber er kann sich in ihm keinesfalls erschöpfen, sondern es muß noch irgend etwas anderes dazukommen. Und dieses andere muß etwas sein, das dem „Modern" von einstmals und dem „Modern" von heute gemeinsam ist und doch erklärt, worin das „Modern" von früher und das „Modern" von jetzt verschieden sind.

Bevor wir aber diese Verschiedenheit zu bestimmen und zu erklären suchen, müssen wir uns klar werden, wie weit sie eine notwendige, wie weit sie also dem Begriff des Modernen wesentlich ist. Und da zeigt sich, daß allerdings unter Umständen etwas einmal wieder modern werden kann, was ganz genau so schon einmal modern gewesen ist. Aber von dem muß es sich stets unterscheiden, was gerade unmittelbar vorher modern war. Zwischen dem, was gerade jüngst modern war, und dem, was jetzt modern ist, kann aber, wenn das auch auf den Unterschied passen soll zwischen alledem, was irgend einmal modern war, und dem, was jeweilig just vorher modern gewesen war, nur ein einziger, und zwar rein negativer Unterschied bestehen: anders als bisher oder doch anders als gerade zuletzt. Nicht auf das „wie" des anders käme es dann an, nur auf das anders überhaupt. Anders als zuletzt, anders als die letzte Mode, das ist dann modern und kann es bleiben, bis es selbst zur Mode wird und so die nötige Grundlage bildet zur Entstehung eines neuen „anders", eines neuen „modern".

So wäre also das Prinzip des Modernen zunächst immer ein rein negatives, anders als bisher, anders um jeden Preis. Aber selbst wenn dem so wäre, dürften wir dieses Prinzip

darum nicht von vornherein für ein schlechtes oder gefährliches erachten. Ohne Änderung kein Fortschritt. Den Konservativen gegenüber, die am Bestehenden festhalten wollen, sind die Modernen, die Neuerungssüchtigen, immer das belebende Element; sie sind daher ebenso notwendig wie jene; nur aus dem Zusammenwirken, richtiger dem Gegeneinanderwirken der beiden Gruppen von Elementen ergibt sich die Entwicklung, sei es nun in der Politik, sei es im sozialen Leben, sei es in der Kunst.

Auf diese Auffassung des Wesens und der Bedeutung des „Modernen" habe ich schon einmal in einem kleinen Aufsatze in der „Zeit" hingewiesen (1899 Nr. 261).*) Heute möchte ich speziell für das Gebiet der Kunst die Frage erörtern, ob sich in diesem „anders" nicht doch auch etwas Positives als gemeinschaftlich nachweisen läßt. Und die Brücke hiezu ist eigentlich bereits gefunden, da wir ja soeben dieses „anders" entwicklungsgeschichtlich als einen positiven Faktor der Entwicklung erkannt haben. Wir müssen also, wenn wir für dieses „anders" einen positiven Inhalt im Gebiete der Kunst finden wollen, die Kunst entwicklungsgeschichtlich betrachten. Auch das habe ich schon versucht in einigen Aufsätzen, die unter dem Titel „Ästhetik und Sozialwissenschaft" als Büchlein in Stuttgart bei Cotta im Jahre 1895 erschienen sind. Die besondere Absicht verlangt aber nicht nur eine besondere Gruppierung von schon Vorgebrachtem, sondern auch eine wesentliche Ergänzung. Ich muß daher versuchen, zunächst mit wenigen Sätzen das Resultat meiner früheren Arbeit zu rekapitulieren, das ist: darzulegen, wie wir uns die Entstehung der Kunst entwicklungsgeschichtlich zu erklären vermögen. Denn die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Kunst führt uns zu jenen Gegensätzen, die sich immer dann besonders scharf gegenübertreten, wenn sich in den Tempeln der Kunst eine gewisse beschauliche Ruhe breitgemacht hat und nun eine „moderne" Bewegung dieses Stilleben stört.

Mit Recht hat man die Kunst zurückgeführt auf die Nachahmung der Natur. Aber man hat geglaubt, künstlerische Nach-

*) Aus jenem Aufsatz habe ich für diese Buchausgabe den zweiten bis vierten Absatz dieses Artikels herübergenommen.

ahmung mit praktischen Bedürfnissen, mit einem instinktiven Nachahmungstrieb der Menschen und einem besondern Spieltrieb hinreichend erklären zu können. Gewiß gab es nun solche praktische Bedürfnisse; Töne der Natur mögen zu Zwecken der Verständigung in Tönen, Gegenstände der Natur zu Zwecken der Überlieferung oder des Gebrauches in Bildzeichen oder anderswie nachgeahmt worden sein, und gewiß hat der Mensch einen Nachahmungstrieb und einen Spieltrieb, wie ja auch bei den meisten Tieren letzterer als von der Natur gegebenes Hilfmittel zur Ausbildung der Kräfte nachweisbar ist. Gewiß haben die Momente auch Anteil gehabt an der Entwicklung des Kunstsinns. Aber sie vermögen uns seine Entstehung schon darum nicht zu erklären, weil die Voraussetzung des Kunstsinnes der Natursinn, das ist der Sinn für die Schönheit der Natur, ist, und weil sie uns die Entstehung dieses Schönheitssinnes der Natur gegenüber nicht zu erklären vermögen.

Hier zeigt uns die Darwinsche Lehre von der natürlichen Zuchtwahl den Weg. Nützliche Eigenschaften sollen sich bilden und vererben, darauf arbeitet die Natur hin, indem sie das Nützliche, das sich bildet, erhält und vererbt. Dies erreicht sie dadurch, daß sie aus dem allgemeinen Kampf ums Dasein die mit nutzbringenden Eigenschaften versehenen Individuen als Sieger hervorgehen läßt, so daß sich diese Eigenschaften im Wege der Vererbung auch auf die kommenden Generationen übertragen. Was die nützlichen Eigenschaften nicht hat, geht zu Grunde. Nun ist aber ein ganz außerordentliches Hilfsmittel für diesen Prozeß auch die geschlechtliche Auslese, in der Weise, daß dem Individuum des einen Geschlechtes nicht jedes Individuum des andern Geschlechtes gleich begehrenswert erscheint. Das beruht aber nicht auf vernunftgemäßen praktischen Erwägungen, sondern auf einem rein instinktiven Wohlgefallen, das als Wohlgefallen schon ästhetischer Natur ist. Wir vermögen leicht einzusehen, daß, wenn dieses Wohlgefallen sich auf Eigenschaften richtet, die mit Kraft und Stärke zusammenhängen, wie starke Behaarung oder Befiederung bei manchen Tieren, oder die dem Schutze des Individuums dienen, wie zum Beispiel Anpassung der Haar- oder Hautfarbe an die Farbe der um-

gebenden Natur oder Verteidigungsmittel, dies der zu erzeugenden Generation und der Gattung zum größten Vorteil gereichen wird. Aber nicht durch eine vernunftgemäße, sondern durch eine triebgemäße Auswahl derartiger Individuen wird das erreicht, dadurch nämlich, daß die nützlichen Eigenschaften Gegenstand eines angenehmen Eindruckes und so entscheidend für die Auswahl werden.

Aber damit das Wohlgefallen nützliche Eigenschaften erfasse, muß zunächst die Anlage zu einem Wohlgefallen überhaupt entstanden sein. Erst wenn sich die Anlage zum Wohlgefallen an Eigenschaften, die in die äußere Erscheinung treten, gebildet hat, erst dann kann diese Anlage hinsichtlich der Vererbung nützlicher Eigenschaften in den Dienst der natürlichen Zuchtwahl treten. Oder anders ausgedrückt: bei der Entstehung dieser Anlage wird es zunächst darauf ankommen, daß irgend etwas an dem andern Geschlecht wohlgefällt; dieses Wohlgefallen an sich, da es die Geschlechter näherbringt, kann und wird Gegenstand der natürlichen Zuchtwahl sein. Mag es dann auch behilflich sein zur Züchtung besonders nützlicher Anlagen, indem es sich auf die äußere Erscheinung richtet, in der diese Anlagen sich ausdrücken, so wird es doch auch ganz indifferente Eigenschaften erfassen, die dann erst dadurch dem Individuum nützlich und Gegenstand der Vererbung durch Zuchtwahl werden, daß sie Gegenstand des Wohlgefallens sind. Dies gilt zum Beispiel von den Schmuckfedern und den gesanglichen Anlagen der Vögel. Diese können sogar unter Umständen den Besitzern nachteilig werden, da sie geeignet sind, die Beute zu verscheuchen oder die Aufmerksamkeit des Räubers zu erwecken. Aber dieser Nachteil tritt offenbar zurück gegenüber dem Vorteil, den das farbenprangende Gefieder, die Sangeskunst beim Werben verleihen. Diesen Vorteil vermögen diese Gaben und Anlagen aber nur zu bringen, wenn mit der Farbe und der Singstimme auch das Wohlgefallen an Farbenpracht und Gesang sich entwickelt, und durch das Wohlgefallen werden sie selbst gezüchtet. Und so schafft der entstehende Schönheitssinn in einer doppelten Hinsicht das Schöne. Einmal, indem er seinen Begriff bestimmt, denn „schön ist, was gefällt“ — und dann, indem er seiner Verwirk-

lichung dient, da schöne Individuen bei der Auswahl bevorzugt werden und daher die Schönheit mehr Aussicht hat, sich durch Vererbung zu erhalten, zu erhöhen, zu verallgemeinern. Der Schönheitssinn appelliert also nicht etwa an die Einsicht, er sagt nicht: verbinde dich mit diesem Wesen, weil es größer und stärker ist als andere, weil es diese oder jene Verteidigungswaffen hat und dich besser schützen wird, weil es dir kräftigere und verteidigungsfähigere Nachkommen verschaffen wird. Er sagt vielmehr: verbinde dich mit diesem Wesen, weil es dir gefällt. In dem Begriff des Gefallens verborgen aber offeriert die Natur das Nützliche, am Nützlichen wird sich der Schönheitssinn nach den Gesetzen der natürlichen Zuchtwahl vorwiegend bilden, zugleich das Wohlgefallen am Nützlichen und das Nützliche selbst züchtend.

Mit tausend feinen, zarten Fäden zieht die Natur allenthalben die Geschlechter zu einander, und alle Sinne werden in den Dienst des einen Triebes gestellt, des Gattungserhaltungstriebes: der Tastsinn, der Geruchssinn, der Gehörssinn und der Gesichtssinn; die Phantasie aber vermittelt die Gabe, auch das Entfernte fortwirken zu lassen, um den Wunsch zu beflügeln, wieder in den Bannkreis seiner unmittelbaren Wirkung zu gelangen.

Wir haben bisher nur von dem Wohlgefallen des Individuums an physischen Eigenschaften als einem Faktor der natürlichen Zuchtwahl gesprochen. Aber ganz so wie wir die Entstehung des Sinnes für die äußere Erscheinung des Individuums uns erklären können, können wir auch die Entstehung eines Sinnes für die umgebende Natur verstehen. Nach dem Gesetze der Assoziation der Vorstellungen und Empfindungen entwickelt sich aus der Liebesfreude das Wohlgefallen an der Natur im Stadium der Liebeszeit.

Ich will zur Illustrierung des Assoziationsgesetzes nur auf ein ganz schlichtes und unverfängliches Beispiel hinweisen, das jeder erlebt haben mag und ohne Bedenken bestätigen kann. Wenn uns eine Person sympathisch ist, kann sie der Gegend, in der wir mit ihr verweilt haben, einen erhöhten Reiz verleihen, sie kann uns eine bestimmte Blumenspezies, die wir früher kaum beachtet hatten, lieb machen, und der bloße Duft

dieser Blume wird uns dann auch noch in späterer Zeit die Erinnerung an jene Person, die sie mit Vorliebe getragen hat, zurückrufen. Nun haben nicht nur die meisten Tiere ihre eigene Jahreszeit für die Liebe, auch bei den Menschen trifft ähnliches zu, wenn es auch nicht so ausgesprochen ist wie bei den Tieren. Im Frühjahr, sagt ein altes Sprichwort, fängt man die Mädchen und die Hasen. Und ganz dasselbe, was wir von der Entstehung des Sinnes für körperliche Schönheit gesagt haben, gilt auch von der Entstehung des Sinnes für die umgebende Natur, die wir eben, wenn sie auf uns Wohlgefallen erweckend wirkt, schön nennen. Aber nicht nur aus der Ideenassoziation allein können wir uns die Entstehung des Sinnes für die Schönheit des Frühlings erklären. Das Individuum, das die Anlage hat, von der umgebenden Natur affiziert zu werden, durch dieses Wohlgefallen in eine gehobene Stimmung gerät, das wird aufgelegter zum Werben, unternehmender und kühner und somit erfolgreicher sein als jenes, dem alles gleichgültig ist, Frühling und Herbst und Sommer und Winter. Aber wer überhaupt keinen Farbensinn hat, kann auch nicht zum Wohlgefallen an der grünen Farbe gelangen, und so kann die Empfänglichkeit für die Eindrücke der Natur in der Liebeszeit nur Hand in Hand mit einer Empfänglichkeit für die Eindrücke der Natur überhaupt sich entwickeln, und so bildet sich wieder zugleich eine doppelte Beschaffenheit des Schönheitssinnes: eine allgemeine abstrakte Anlage, durch gewisse Eigenschaften der Natur angenehm affiziert zu werden, sie für schön zu halten — und eine konkrete Richtung auf das dem Individuum und der Gattung Nützliche.

Aber beim Menschen hat sich nicht nur eine Anlage gebildet, durch die äußere Natur und durch die äußere Erscheinung der menschlichen Individuen ästhetisch affiziert zu werden, es hat sich auch eine Anlage gebildet, durch die Handlungen der Individuen und durch die erkennbaren innern Triebfedern derselben, durch die menschlichen Ideen und die sozialen Institutionen, die sich aus ihnen und mit ihnen gebildet haben, angenehm oder unangenehm berührt zu werden.

Die Familie, der Staat, die Sitte, das Recht sind entstanden und überhaupt eine Fülle von Ideen. All das hat

sich als dem Individuum, als der Gattung nützlich gebildet. All das ist nichts Ewiges, sondern Wechselndes. All das ist in steter Bewegung und in stetem Kampfe. Mit wilderer Wut als ungezähmte Bestien kämpfen oft heute noch Ideen gegen Ideen. Sehen wir nur, welche Form zum Beispiel der Kampf von Imperialismus und Sozialdemokratie gelegentlich annimmt. Die Ideen sind der Hort der Individuen, die Waffen der Völker, das treibende Prinzip der Entwicklung der Menschheit.

Die Idee des Eigentums gab auch dem Stärksten einen sichereren Schutz dessen, was er in seinem Besitz hatte, als seine physische Kraft, als Schloß und Riegel, Wall und Graben. Die Idee der Sittsamkeit schützt die Nachkommenschaft viel wirksamer, als es die Vorschriften des Gesetzgebers vermöchten, wären diese noch so schlau ersonnen, und die Idee der ehelichen Treue schafft erst dem hilflosen Kinde die Stätte der Familie, in der es heranwachsen kann. Aber unsere ganzen Moralgesetze, unsere ganzen sozialen Verhältnisse wären anders, wenn die Gesetze und Verhältnisse der Natur anders wären, wenn zum Beispiel die Luft eßbar wäre, so daß man nicht arbeiten oder Geld haben müßte, um zu essen, und wenn die Väter die physischen Lasten der Liebesfreuden zu tragen hätten oder die Kinder gleich den jungen Hühnern sofort herumlaufen und sich selbst ernähren könnten. Denn auch die Ideen sind *entstanden*, die ganzen ethischen, sozialen, religiösen Ideen, sie sind entstanden im Kampfe und können sich nur im Kampfe behaupten. Ich will mir keine Ansicht darüber erlauben, wieviel Prozent unserer Kulturmenschen nicht sofort stehlen würden, wenn die Strafsanktion, die auf das Stehlen gesetzt ist, durch einen Akt partieller Immunität für sie aufgehoben würde. Ich glaube, man würde staunen, wie viel gestohlen würde, genau so, wie man schon heute staunen würde, wenn man es *wüßte*, wie viel gestohlen *wird*! Und doch behauptet sich die Idee als solche siegreich. Aber immer muß sie im Kampfe sein, mit tausend Mitteln ringt sie und jede Idee stets um ihre Existenz. Der Strafrichter und der Zivilrichter, der Sicherheitswachmann und der Polizeikommissär, der Geistliche und der Lehrer, die klatschsüchtige Jourhyäne als die Hüterin der guten gesellschaftlichen

Sitte und der Soldat als vom Nachfolger König Attilas über den Ozean entsendeter Racheengel, sie alle kämpfen für die Existenz und den Schutz von Ideen, und Gottvater im Himmel in eigener Person wird aufgeboten, daß er zu ihrem Schutze donnere und blitze und Zeichen und Wunder tue. Und so haben sich die Ideen in ihrem steten Kampf auf Leben und Tod Kunst und Kunstsinn geradezu als ein Kampfesmittel geschaffen, wie sich im Kampf ums Dasein Schönheit und Schönheitssinn gebildet haben. Nicht nur die äußere Erscheinung, sondern auch Ideen und Handlungen sind dem Menschen wohlgefällig oder ekelhaft und Gegenstand eines dem rein ästhetischen Empfinden an körperlicher Schönheit oder Häßlichkeit verwandten Empfindens.

Der Musiker, der die Töne, die er in der Natur gehört hat, pfeifend oder blasend wiederzugeben sucht, der Bildner, der die Figur des Renntiers in den weichen Stein ritzt, sie mögen zunächst nicht als geeignet erscheinen, sich als Kämpfer für Ideen einzuführen. Von der Musik könnte man vielleicht meinen, sie sei überhaupt nur wenig geeignet, Kampfmittel der Ideen zu sein. Und doch ist sie es schon durch die Macht, die sie auf das menschliche Gemüt übt, in hohem Grade. So vermag sie den Menschen für den Einfluß von Ideen überhaupt zu präparieren, ihn weicher und gefügiger, oder auch härter und widerstandsfähiger zu machen. Sie kann aber auch geradezu in dem Dienste konkreter Ideen wirken. Die Militärmusik, die Kirchenmusik, die patriotische Festmusik, die nationale Musik, die Tanzmusik enthalten in dieser Richtung nicht zu unterschätzende Momente. Die Militärmusik arbeitet in dem Dienste des Imperialismus, die Kirchenmusik in dem Dienste der Religiosität, die Tanzmusik in dem der Lebenslust und der Sinnlichkeit, die patriotische Huldigungsmusik in dem Dienste der dynastischen Idee, beziehungsweise sofern wahllos jeder Würdenträger angestrudelt wird, in dem Dienste des Servilismus. Aber noch viel klarer zu Tage tritt die Sache in der Dichtkunst. Nehmen wir nur den Sänger, der von vergangenen Tagen erzählt. Er ist nicht nur der Überlieferer von Begebenheiten, er ist der Herold der Ideen, die in ihnen Ausdruck gefunden, sie hervorgerufen oder beeinflußt haben oder durch sie illustriert werden. Aber der

Dichter kann nur dann ein geeigneter Kämpfer für Ideen sein, wenn ihm die Leute zuhören: es muß ein Sinn für Kunst entstehen, wenn die Kunst ein Mittel sein soll im Dienste der kämpfenden Ideen; und wie der Schönheitssinn nicht plump und roh direkt auf das Nützliche als das praktische Ziel, sondern auf das Schöne geht, richtet auch der Sinn für Kunst sich nicht auf den natürlichen Kampf, in dem der Künstler auftritt, sondern auf die künstlerische Form, in der er in ihn eintritt; infolgedessen kommt zu dem Interesse an dem stofflichen Inhalt und den durch ihn propagierten Ideen das Interesse an der Form, in der dies geschieht, und es wird so auch der, den der Stoff gar nicht interessieren würde, durch das Interesse an der Form verlockt, sich mit dem Stoffe zu befassen. Ist aber dieses künstlerische Interesse an der Form einmal vorhanden, so entwickelt es sich gleich dem Schönheitssinne selbständig weiter und wächst über den Rahmen des Bedürfnisses hinaus, in dessen Dienst es entstanden ist, auch andern Bedürfnissen sich anpassend. So kann die Kunst auch Ideen verklären, die kaum mehr eines Kampfes bedürfen, die gerade siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen sind, und dies mag vielleicht das Charakteristische der Glanzperioden „klassischer" Kunst bilden. Das erweckte Interesse an der künstlerischen Form kann sich aber auch vom stofflichen Inhalte ganz loslösen, wie im Ornamente, in der auf rein lineare und koloristische Wirkungen ausgehenden Dekorationskunst und in einem großen Gebiete der Musik. Ja wie der Schönheitssinn auch der Gattung schädliche Eigenschaften erfassen und so die Gattung gefährden und dem Untergange zuführen kann, vermag auch der Kunstsinn sich in den Dienst schädlicher Ideen zu stellen, wie eben jeder Trieb sich unter Umständen gegen das Individuum und gegen die Gattung, zu deren Schutz er entstanden ist, wenden kann. Aber darin, daß der Kunstsinn gleich dem Schönheitssinne wohl als Kampfmittel und Züchtungsmittel für das Nützliche entstanden ist, aber, wieder gleich dem Schönheitssinne, nicht unmittelbar auf das Nützliche sich richtet, liegt gerade seine Kraft und Wirksamkeit. Würden die Menschen einsehen, daß die Kunst ein Mittel ist, um sie bestimmten (ihnen noch dazu unbekannten) Zielen der Entwicklung zuzuführen, so wären sie im stande,

von ihr nichts wissen zu wollen, wie der Knabe die Geschichten nicht mag, bei denen er die lehrhafte Tendenz herausmerkt. Und so vermochte die Kunst um so wirksamer in dem Kampfe der Ideen ihre Funktionen auszuüben, je fester die Menschen sich einbildeten, die Kunst habe mit diesen Kämpfen nichts zu tun, sie liege fern von ihnen ab, spiele in verklärten, friedlichen Höhen.

Auf diese Art erhält die Kunst eine doppelte Funktion. Entwicklungsgeschichtlich ist sie ein Kampfmittel in dem Dienste der Ideen, aber sie ist zugleich noch etwas anderes, ja dem äußeren Scheine nach, dessen sie zu ihrer vollen Wirksamkeit bedarf, ist sie nur etwas anderes, nämlich Selbstzweck. Infolge dieser ihrer Auffassung als Selbstzweck entfernt sich aber die Kunst oft zu sehr von den praktischen Bedürfnissen der Entwicklung, und es bedarf daher einer ebenfalls konstanten Kraft, die sie immer wieder zu der Realität des Lebens zurückführt, wenn sie im Begriffe ist, sich zu weit von ihr zu entfernen. Und die Kraft, die das vermittelt und bewirkt, ist der manchen Menschen innewohnende Neuerungsdrang. Und diese neuerungssüchtigen Umstürzler, das sind die Modernen. Zunächst sind die Modernen immer diejenigen, welche die neuen sozialen Ideen aufstellen und für sie kämpfen. Und dann suchen sie diese neuen Ideen auch in der Kunst einzuführen und für sie mit der Kunst Propaganda zu machen. Aber darauf beschränkt sich die umstürzende Neuerungssucht nicht mit Notwendigkeit. Da sie als eine der beiden entwicklungsgeschichtlichen Komponenten einmal da ist, kann sie nicht nur mit Hilfe der neuen modernen Ideen den Inhalt der Kunst, sondern sie kann auch die rein formale, die abstrakte Kunst, die Kunst als vermeintlichen Selbstzweck erfassen. Und das geschieht denn auch von Zeit zu Zeit, besonders dann, wenn die Stärke neuer Ideen die Neuerungsbewegung überhaupt entfacht und es entweder verlockend erscheint, um die von der Kunst eben noch lebhaft propagierten Gegenideen wirksam zu bekämpfen, diese Kunst selbst als uneigentliche, falsche Kunst hinzustellen und eine „neue" Kunst an ihre Stelle auf den leeren Thron zu setzen, oder wenn es notwendig wird, zum Zwecke der Verteidigung gegen die alten Kunsttheorien zu Felde zu ziehen und sie mit neuen zu befehden.

Und in diese Verteidigungsposition werden die „Modernen“ sehr oft gedrängt. Die Mehrzahl der Menschen wird nämlich überhaupt durch nichts so sehr aufgebracht und empört, als durch neue Ideen. Zuerst verstehen sie es gewöhnlich nicht, wenn einer eine neue Idee ausspricht, dann, sobald sie's verstanden haben, tun sie, als hörten sie's nicht, und dann, als verstünden sie's nicht; und läßt sich die Sache nicht totschweigen, dann werfen sie ihren ganzen Haß auf den Mann, der die neue Idee ausgesprochen hat. Die Idee ist ein Unsinn und er ist ein Esel, womöglich sogar irrsinnig, jedenfalls ein ausgesprochener Schuft, ein staats- und gemeingefährliches Individuum, und wenn sich's leicht machen ließ, haben sie ihn verbrannt oder sonst auf bequeme Weise, die keine geistige Anstrengung erfordert, unschädlich gemacht.

Wenn nun aber gewisse allgemeine Bedingungen für die Verbreitung einer Idee vorhanden sind, insbesondere der Mann mit seiner Idee seiner Zeit nicht so weit vorausgeeilt ist, daß er es nicht mehr erleben kann, daß ihn andere einholen, so wird er in einem Stadium dieses ganzen Prozesses anfangen, Anhänger zu gewinnen, und je tiefer ihn die Gegner herabsetzen, desto höher werden ihn die Anhänger erheben; ihre Zahl kann wachsen, und schließlich, wenn seine Idee sich siegreich Bahn gebrochen hat, mag er zum gefeierten Genie geworden sein. Und wenn er dann tot ist, fangen sogar jene Tadler und Feinde zu schweigen an, die bisher fortschimpfen mußten, weil sie in ihrer Verbissenheit den richtigen Zeitpunkt zum Umschwenken versäumt hatten. Wenn die Geburt und Entwicklung der Ideen sich nicht immer so zu vollziehen scheint, so liegt die Ursache darin, daß manche der angeblich neuen Ideen gar nicht neu, sondern nur uralte, bloß frisch angestrichene bekannte Ideen sind, und daß der geschilderte Prozeß mit allen seinen Phasen sich wohl nie vollständig in einer Persönlichkeit abspielt und die verschiedenen Funktionen sich sehr ungleichmäßig und ungerecht auf die einzelnen Mitwirkenden verteilen können. Ideen werden nicht aus den Fingern gesogen, sondern sie bilden sich aus den Verhältnissen des Lebens heraus. Erst wenn die Entwicklung auf einem gewissen Punkte angelangt ist, werden gewisse Ideen

überhaupt möglich. Immer gibt es aber hervorragende Geister, die den Ideen ihrer Zeit vorauseilen, die Ideen der Zukunft vorausahnen, das heißt aus einem engen Komplex von bekannten Erfahrungen und Ideen Schlüsse ziehen, deren Richtigkeit sich erst viel später aus dem vorläufig noch unbekannten weitern Komplex von Erfahrungen und Ideen ergibt, oder anders ausgedrückt, die ihnen die andern Menschen vorläufig nicht nachzuschließen vermögen. Und so hatten gewiß alle großen Männer, die als die siegreichen Schöpfer neuer Ideen auftraten, schon ihre Vorläufer — wenn uns auch natürlich nicht immer eine Überlieferung von ihnen erhalten ist. So war zum Beispiel Empedokles von Agrigent in gewissem Sinne ein Vorläufer Darwins und der Lehre von der natürlichen Zuchtwahl, da er im fünften Jahrhunderte vor Christus den Gedanken erkannt und ausgesprochen hat, daß die scheinbare Zweckmäßigkeit in der Natur daher rühre, daß das Unzweckmäßige immer zu Grunde geht und nur das Zweckmäßige sich erhält.

Die neuen Ideen brauchen also Zeit, und man liebt die neuen Ideen überhaupt nicht. Wenn nun aber gar einer die neuen Ideen in die Kunst zu übertragen beginnt und die Kunst nicht nur für jene Ideen, die bereits siegreich aus den Kämpfen hervorgegangen sind, eintreten läßt, sondern für diese neuen Kampfideen die Kunst als Kampfmittel heranzieht, dann geht der Spektakel los. Dann holen die Alten den alten Begriffsschinken von der Kunst als Selbstzweck aus der ästhetischen Selchküche und sagen: das sind keine Objekte der Kunst, das ist gar keine Kunst, das sind gar keine Dramen usw. Für Tadel fehlt es ja oft nicht an berechtigten Anknüpfungspunkten, denn das Moderne übt naturgemäß immer eine ganz besondere Anziehungskraft auf die Talentlosigkeit, die durch „Modernität" und durch „Sichaufwerfen" zur Führerschaft eine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen hofft, die sie durch ihr Können nie zu erwecken vermöchte. Aber die Talentlosen sind nie die Erfinder des Modernen, denn zum Erfinden fehlt ihnen eben auch da das Talent, sie sind nur die ersten Nachtreter. Aber indem die Gegner des Modernen ihre Angriffe nicht auf die Talentlosen beschränken, diese Angriffe vielmehr aus allgemeinen ästhetischen

Prinzipien über das Wesen der Kunst als Schönheitskunst ableiten, provozieren die Angreifer selbst den Gegenangriff auf die Richtigkeit der von ihnen vertretenen Kunstprinzipien.

Und dazu fehlt es ja auch nicht an Handhaben. Denn das bloße Schönheitsstreben bringt die Kunst immer wieder von der Natur ab und verleitet die Künstler, statt die Natur oder doch das Schöne in ihr nachzuahmen, die Künstler nachzuahmen, die Schönes geschaffen haben. So klagt schon Burke in seinen „philosophischen Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen“ (1. Teil, 19. Abschnitt): „Die Ursache, warum die Künstler überhaupt und die Dichter insbesondere sich immer in einem so engen Kreise bewegt haben, ist, weil sie mehr Nachahmer von einander als von der Natur waren.“ So erweckt die Schönheitskunst die Notwendigkeit eines Korrektivs, und dieses Korrektiv ist der Naturalismus, und jene Schwellpunkte, jene Wellenkämme, in denen in gewissen Zwischenräumen eine moderne Bewegung sich höher aus der ruhigeren Fläche emporhebt, sind daher meist auch Schwellpunkte des Naturalismus.

Und auch in unserer Zeit treffen diese verschiedenen Momente zusammen. Zunächst haben moderne Ideen, einerseits die Ideen der modernen Naturwissenschaft, andrerseits soziale und sozialistische Ideen, das Stoffliche der Kunst beeinflußt, indem ein Ringen begann, diesen Ideen auch mit den Mitteln der Kunst Ausdruck zu verleihen. Ich weise nur auf die ihre Stoffe aus dem Leben des vierten Standes nehmenden Bilder, wie zum Beispiel auf Courbets „Steinklopfer“ und auf das berühmte Bild „Work“ des Präraфaeliten Madox Brown aus den Anfängen der modernen Bewegung in der Malerei, oder auf Menzels „Schmiede“, ferner auf die auch in weiteren Kreisen sich großer Unbeliebtheit erfreuenden Armeleutstücke. Die Abneigung gegen letztere datiert nicht etwa erst von heute.

So klagt schon Hettner in seiner 1852 erschienenen Schrift „Das moderne Drama“ über das „Sozialistische Volksdrama“: „Aristokratische Häßlichkeit . . . ist, wenn auch immer häßlich, so doch zuweilen pikant und geistreich, dieser Jammer der Armut dagegen ist immer nur grausam peinigend oder weinerlich rührend

oder, was am häufigsten vorkommt, beides zugleich. Das kommt daher, wir stehen jetzt erst im ersten Stadium dieser kommenden Entwicklung." (S. 94.) „Wohl aber kommt die Zeit des offenen Kampfes. Und mit diesem kommt auch ein Wendepunkt in der Geschichte dieser Proletariatstragödien. Dann stellt die Tragik Herkules den Helden dar, nicht Herkules den Dulder." (S. 95.) Nun, wir stehen noch immer im ersten Stadium dieser „kommenden Entwicklung". Der offene Kampf hat wohl schon gelegentlich begonnen. Die Tragik kann aber noch immer nicht Herkules, den siegreichen Helden darstellen, sondern Herkules der Dulder ist es, der, wie in Meuniers Kunstwerken der Plastik, auch in den „sozialistischen Volksdramen" die Hauptrolle spielt. Um zum siegreichen Helden zu werden, braucht er auch die Hilfe der Kunst als Kampfmittel, und darum konnte er auch trotz der abmahnenden Worte Hettners und seiner Nachfolger nicht seit 1852 warten, daß ihm der Sieg in den Schoß falle, er konnte auch darum diese ganze Kunsttheorie nicht brauchen, die ihm die Kunst und das Drama als Kampfmittel entzieht, und darum mußte er ihr eine andere Kunsttheorie entgegenstellen, darum fällt mit dem Kampfe der neuen sozialen Ideen gegen die alten nicht nur eine Invasion dieser Ideen in das Stoffliche der Kunst, sondern auch das Auftreten einer oppositionellen, naturalistischen, modernen Kunsttheorie zusammen.

So haben wir also immer auf zwei Momente im Modernen im Gebiete der Kunst acht zu geben. Auf die modernen Ideen, die sie vertritt, und in dem Sinne ist jene Kunst modern, die für die neuen Kampfideen eintritt, welche die Gegenwart bewegen oder sich in ihr bemerkbar zu machen beginnen. Und auf die den Kampf der neuen Ideen begünstigenden neuen Kunsttheorien, die gemeiniglich und naturgemäß aus der Opposition gegen die Theorie der epigonenhaften reinen Schönheitskunst entstehen, der Schönheitskunst eine Wahrheitskunst gegenüberstellen. Die bloße Wahrheitskunst aber, wenn sie rein veristisch jeder andern Absicht entsagt als der, Lebensausschnitte zu bieten, würde die Kunst ebenso ungeeignet machen, den entwicklungsgeschichtlichen Kämpfen der Ideen zu dienen, wie die bloße Schönheitskunst als „freundlicher Lebensheiland". Und so erhebt

sich auch in der modernen Bewegung, die wir miterlebt haben, auf dem Gebiete der bildenden Künste sowohl als dem der tönenden Künste, der Dichtkunst insbesondere, wieder eine idealistische Kunst, die, gestärkt durch die Rückkehr zur Natur, mit doppelter Kraft für Ideen eintritt. Den reinen Schönheitskünstlern schien natürlich nur jene Tendenz zulässig, die ihnen schön dünkte, das heißt, in ihren Kram paßte; die reinen Wahrheitskünstler aber, die durch die Opposition gegen die reine Schönheitskunst notwendig selbst in eine extreme Stellung gedrängt worden waren, mußten jede ideale Tendenz der Kunst bestreiten oder, soweit es sich um ihre eigenen Werke handelte, ableugnen. Und so scheint es, daß heute die reinen Veristen, Naturalisten, Realisten schon im Begriffe sind, wieder ihre Modernität zu verlieren, da sich immer mächtiger der Neoidealismus als neue Moderne erhebt. Gleich der jüngsten Moderne sucht er nicht in den überlieferten Kunstwerken, sondern in der Natur seine Leitlinie, ist also nicht wie jener Architekt Cassiodors „antiquorum imitator"; aber er denkt nicht daran, das Schöne als solches aus der Kunst zu verbannen, wie die extremen Naturalisten es versuchten, und er ist im Unterschiede von den extremen Veristen bereit, seine Werke mit Ideen zu erfüllen, will auch im Gegensatze zu den alten Anhängern der reinen Schönheitskunst die modernen Kampfideen hievon nicht ausschließen, erkennt ihnen aber auch nicht jenes ausschließliche Privileg zu, das die Realisten für sie in Anspruch zu nehmen geneigt waren.

Und ein anderes Kriterium, das wir für das Moderne gefunden haben, trifft auch zu: die wahnsinnige Wut der Leute.

Wie sie seinerzeit wütend waren über die Bilder Caravaggios und später über die der Präraffaeliten, die 1850 in London aus der Ausstellung entfernt werden mußten, und dann über die Bilder Courbets, dessen „Nackte Weiber" wegen der Indignation der französischen Kaiserin 1866 bei der Ausstellung im Industriepalast das gleiche Schicksal ereilte, und dann über die Bilder Manets, dessen „Geißelung Christi" mit einer Schutzvorrichtung umgeben werden mußte, weil der Bildungspöbel das Bild mit Schirmen und Stöcken attackierte, so sind die Leute dann entrüstet gewesen über Uhde, Klinger und Klimt.

Und wenn sie über Ibsen und Hauptmann sich indigniert haben und schon bei Maeterlinck grob geworden sind, so werden sie wohl empört sein, wenn der wirkliche moderne Neo-Idealist unter den Dichtern auftritt. Er wird sich aber trösten müssen; denn verspottet und beschimpft zu werden, das hat immer zu dem Berufe der wahrhaft „Modernen“ dazugehört. Nur darf sich natürlich einer darum allein, weil er verspottet und beschimpft wird, noch nicht etwa für den berufenen modernen Dichter halten: manchmal erwischt ja das Publikum mit seinem Zorn doch den Richtigen.

Johannisfeuer.

Schauspiel in vier Aufzügen von Hermann Sudermann. Deutsches Volkstheater 24. November 1900.

Drei Akte hindurch stetige Steigerung des Interesses und des Beifalles, nach dem vierten Akt ebenfalls reichlicher Beifall, aber nicht so stürmisch wie eben noch vorher und vermischt mit einigem Widerspruch. Das war das äußere Bild des Abends bei der Wiener Aufführung von Sudermanns „Johannisfeuer“. An Leuten, die gerne zischen möchten, womöglich schon beim Aufgehen des Vorhanges, fehlt es nie in einer Sudermannschen Premiere. Das sind, abgesehen von den gewöhnlichen Neidhammeln, die Sittenstrengen auf der einen Seite, die eingeschworenen Hauptmannianer auf der andern Seite. Jenen wird der Dichter der „Ehre“ und von „Sodoms Ende“, mag er sich noch so lämmchenhaft gehaben, immer das räudige Schaf bleiben, als das sie ihn einmal erkannt haben, diesen ist er ein „Kompromißler“, und sie sind indigniert, weil er seine Stücke anders macht als Hauptmann. Hauptmann und Sudermann schätzen und achten sich und gönnen sich herzlich jeden Erfolg; aber die beiderseitigen Yaner kennen keine größere Freude, als wenn sie den Gegenyanern eins auswischen können. So könnte man also die Opposition, die gegen Ende sich hörbar zu machen versuchte, als eine vom Inhalte und der Form des Dramas ganz unabhängige äußere Begleiterscheinung betrachten. Aber daß

die prinzipiellen Gegner, die in den ersten Akten den Versuch eines Angriffes als aussichtslos erkannt und, um nicht durch ihren Widerspruch nur den Beifall noch gewaltiger anschwellen zu machen, geschwiegen hatten, nun zum Schlusse die Situation für günstiger erachteten und sich in der Tat Gehör verschaffen konnten, das zeigt, daß der letzte Akt auch die Erwartungen derer nicht ganz erfüllte, die dem Dichter Dank für sein Schauspiel sagten. Dann muß man sich aber auch fragen, worin die Ursache dieser Abkühlung lag. Ich glaube nun nicht, daß der Schluß als solcher es war, der befremdete, sondern ein ganz besonderer Umstand.

In den frühern Gesellschaftsdramen Sudermanns stand immer deutlich erkennbar im Vordergrund eine soziale Idee, eine Kampfidee. Man konnte sich für oder gegen diese Idee erwärmen, aber diese Idee sprang deutlich in die Augen. Im „Johannisfeuer" scheint es auf den ersten Blick mehr der äußere Gang der Ereignisse zu sein, durch den der Dichter auf sein Publikum wirken will. Und darin spielt der bloße Zufall eine große Rolle. Die zwei „Notstandskinder", Georg, der Sohn des Selbstmörders, aufgewachsen im erdrückenden Gefühle der Abhängigkeit von dem nicht allzu zartfühlenden Onkel, und Marikke, das aufgelesene Kind des Bettelweibes, sie gehörten eigentlich zusammen. Warum sie trotzdem bisher nicht zusammenkamen, Georg vielmehr mit Trudchen, des Onkels niedlichem Töchterlein sich verlobte, hat uns der Dichter mit großem Geschick in wenigen Worten klar gemacht. Und nun werden Georg und Marikke doch zusammengebracht. Aber hierbei beginnt auch schon das Spiel des äußern Zufalls.

Marikke, das Heimchen, wie alle im Hause sie nennen, hatte geglaubt, Georg habe sich seinerzeit nicht in wahrer Liebe, sondern nur als Verführer ihr nähern wollen, und darum war sie ihm ablehnend ausgewichen. Durch einen Zufall bekommt sie nun Georgs Liebesgedichte zu Gesicht, die ihr zeigen, daß er es ehrlich gemeint hatte, durch einen Zufall wird sie aber auch genötigt, ihm einzugestehen, daß sie die Gedichte gelesen hat, denn sie bedarf seiner Hilfe, daß er ihr eine Unterredung mit der Mutter verschaffe, und vermag nur durch den Appell an seine einstige

Liebe ihn zu bestimmen, ohne Vorwissen des Onkels diese Begegnung zu vermitteln. Aber noch hat sie kein Wort davon gesagt, daß sie Georgs Liebe im Innern erwiderte, er nicht daran gedacht, auf Vergangenes zurückzukommen. Beide sind fest entschlossen, auf dem Pfade der Pflicht zu verharren und denen, die ihnen Wohltaten erwiesen, nicht mit Undank zu lohnen. Aber der Zufall macht sie mürbe. Georg gerät in einen Wortwechsel mit dem Onkel, in dessen Verlauf dieser geltend macht, daß er mit seinem Gelde nach dem Tode von Georgs Vater Ehrenscheine eingelöst habe, Marikke muß die Wahrnehmung machen, daß ihre Mutter eine Diebin ist, die selbst die Zusammenkunft mit der Tochter zum Stehlen benützte. So treten die beiden Notstandskinder in ihrer Seelennot einander innerlich immer näher und näher. Und schließlich führt sie auch der Zufall in der Johannisnacht allein im Innern des Hauses zusammen. Johannisnacht ist „Freinacht", hatte Georg vorher, durch die Ereignisse schon ins Schwanken gebracht, erklärt, den aus dem Heidentum in unsere Zeit hineinragenden Gebrauch, in der Johannisnacht lodernde Feuer anzuzünden, im Dienste seiner neuerwachten Wünsche deutend; in der Johannisnacht, hatte er gesagt, „da erwachen in unseren Herzen die wilden Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat und nicht erfüllen durfte" — und die erste, die mit ihm, ihn fest anblickend und doch zitternd, angestoßen hatte „auf die alten Heidenfeuer", war Marikke gewesen, die einzige zugleich, die ihn ahnend verstanden hatte. Und nun, da sie allein in der nächtlichen Stunde beisammen sitzen in dem einsamen Zimmer, die Zeit des Abganges des Zuges erwartend, zu dem Georg das Heimchen geleiten soll, da erfolgt die Aussprache. Und nochmals ein Zufall gibt den Anstoß hiezu, denn ein Zufall ist es doch nur, daß gerade einige Stunden vorher ein Werber um Marikkens Hand angehalten hat, der junge Hilfsprediger, dem jeder Mensch so „ungewöhnlich sympathisch" ist und das Heimchen ganz besonders. So erfährt denn jetzt auch Georg, daß es nicht Mangel an Liebe war, was Marikke bestimmt hatte, ihm aus dem Wege zu gehen, und nun steht nichts mehr zwischen beiden als die Pflicht — und der ungünstige Umstand, daß die Türen und die Fenster in den Garten hinaus offen sind und

die äußere Situation somit denn doch etwas gefährlich wäre. Da, ein neuer Zufall — ein Geräusch im Garten, die diebische Mutter ist es, die wohl wieder stehlen will, aber von Georg erkannt und verscheucht wird. Und so erhält einerseits Marikke den psychologischen Impuls, da ihre Mutter stiehlt, sich auch ihr Glück „zu stehlen", andrerseits Georg den Anlaß — die Fensterläden und die Türe zu schließen. Und da inzwischen Marikkens Zug auch längst davongefahren ist, hat sich das Netz des Zufalls ganz um die Liebenden zusammengezogen und sie gleichsam einander in die Arme gedrängt.

So sollte also Sudermann einmal ein bloßes Zufallsstück mit einer rein äußerlichen Handlung geschrieben haben? Das muß doch von Anfang an sehr zweifelhaft erscheinen. Oder führt er uns etwa, Ibsen und Hauptmann nachahmend, das Problem erblicher Belastung vor? Das Heimchen macht aber so gar nicht den Eindruck erblicher Belastung! Daß Marikke das eine oder andere Mal notgedrungen eine kleine Unwahrheit sagt, kann gewiß nicht eingewendet werden: das soll bei Mädchen aus den besten Familien auch vorkommen. Marikke redet sich nur selber auf das böse Beispiel der Mutter aus, genau so wie Georg mit der Mythe von der Johannisnacht und dem alten Heidentume, das einmal im Jahre seine Rechte verlange, sein Gewissen einzuschläfern und seinen Wünschen Vorschub zu leisten sucht. Wenn bei einem Dichter, der in solchem Maße wie Sudermann Meister der Technik ist und so rastlos und ernst an sich arbeitet wie er, der Zufall im Drama eine derartige Rolle spielt, wie in der „Johannisnacht", dann werden wir wohl zu der Auffassung hingedrängt, daß der Zufall mit der Idee des Stückes selbst in engem Zusammenhang stehen muß, denn ein Erzähler von bloßen Zufallsgeschichten ist Sudermann nicht.

Zwei rechtliche Menschen werden uns gezeigt, die bisher in allem korrekt gehandelt und sich auch die Achtung und Neigung aller derer, die ihnen näherstehen, erworben haben. Aber ist das nur ihr Verdienst? Ist es nicht auch das Verdienst des Zufalles, der ihnen die Versuchung ersparte? Wer ist so sicher, daß für ihn nie eine Johannisnacht kommen könnte, in der die

unterdrückten Wünsche mächtig emporwallen, in der er sich aus den Fesseln der heutigen Gesellschaftsordnung in die Freiheit einer früheren zurücksehnte, so wie auch der Heide, wenn sein Heidentum dem Egoismus Fesseln anlegte, sich gelegentlich nach einer noch lockerern Gesellschaftsordnung, einem noch freieren Heidentum zurücksehnen mochte? Gerechtigkeit ist kein Verdienst, denn in der Macht des Zufalles liegt es, die Menschen vom rechten Wege abzulenken. Das scheint mir die Idee des jüngsten Dramas Sudermanns zu sein, und hiermit entfällt auch der Vorwurf, den man erhoben, der Dichter habe aus bloßen Zufällen ein Rührstück zusammengefügt. Ja hiermit wird die sorgfältige Vorbereitung aller Zufälle und ihr sicheres Ineinandergreifen gerade zu einem technischen Vorzuge des Stückes, und darum hat man auch unter dem unmittelbaren Eindrucke der ersten Akte das Ganze durchaus nicht als müßige Zufallskomödie empfunden.

Nun kommt aber der letzte Akt. Der Schluß ist vollberechtigt. Der Fehltritt ist geschehen, daran ist nichts zu ändern; aber sollen Georg und Marikke, wie in der einen Nacht, ihr ganzes Leben nur sich und ihrem Glücke leben, unbekümmert um den Kummer, den sie dadurch ihren Wohltätern und deren einzigem Kinde bereiten? Nein, lautet die Antwort, die sie uns selbst geben, indem sie einander entsagen, Georg mit seiner Braut zum Altare geht und Marikke sich entschließt, binnen kurzem das Haus, das ihr Heimat geworden, zu verlassen. Soweit wäre alles in Ordnung. Aber der Dichter hat sich verleiten lassen, seine Zufallsidee allzu konsequent durchzuführen. Auch ein Zufall nämlich ist es nur, der die beiden wieder auf den richtigen Weg zurückführt. Schon war Georg bereit, mit dem Onkel unmittelbar vor der Trauung zu sprechen, um das Verlöbnis rückgängig zu machen, schon stehen sie sich Auge in Auge gegenüber und Marikkens Blicke hangen an Georgs Lippen. Da wird der Onkel geheimnisvoll abgerufen, Marikke hört die Klagerufe ihrer Mutter, die ein Gendarm abführt, da sie bei neuerlichem Diebstahl ertappt wurde — und jetzt erst empfindet sie die Notwendigkeit der Entsagung. Und wenn die Mutter nicht nochmals gestohlen hätte? Oder wenn sie fünf Minuten später erwischt worden wäre?

Dann hätte Georg bereits mit dem Onkel gesprochen gehabt und jeder Rückweg wäre versperrt gewesen. Das müssen wir zugeben, daß den Menschen Zufälle des Lebens ablenken können vom richtigen Pfade, und wir vermögen auch denen, die der Versuchung erlagen, noch unsere Sympathie zu bewahren. Aber wenn es wieder nur ein Zufall ist, der sie auf den Weg des Rechten zurückleitet, wenn sie nicht aus eigenem Gefühl, aus eigener Kraft sich wiederfinden — dann haben sie unsere Anteilnahme kaum verdient, unsere Sympathie mit ihnen erlischt, dann sind sie nicht vom Zufall in die Irre geleitet worden, sondern waren von Anfang an ohne innern Halt. Darum, glaube ich, schwächte sich im letzten Akte die dramatische Wirkung und das mitfühlende Interesse des Publikums etwas ab. Man bewunderte nur noch die meisterhafte Technik des Dichters, aber man geleitete das Paar, das sich in der Johannisnacht gefunden und verloren hatte, nicht mit liebevollem Interesse noch hinaus über den Schluß des Stückes.

„Die Schmetterlingsschlacht", „Das Glück im Winkel" und „Morituri" waren im Burgtheater gegeben worden. Zur Aufführung des „Johannes" konnte die Zustimmung der Zensur nicht erlangt werden, und von der in den Blättern schon in Aussicht gestellten Aufführung der „Drei Reiherfedern" nahm man wieder Abstand, nachdem diese Dichtung in Berlin frostige Aufnahme gefunden hatte. Sudermann mochte aber wohl keine Lust haben, die Frage der Aufführung in Wien von dem Erfolge der Berliner Premiere abhängig zu machen und so gab er einfach sein jüngstes Drama an das Deutsche Volkstheater, wo man längst hinreichendes Vertrauen in das eigene Urteil gewonnen hat, um Stücke definitiv anzunehmen, auch bevor sie anderwärts die Feuerprobe bestanden haben. Und der Dichter hatte es nicht zu bereuen, denn eine glänzende Darstellung brachte seine Intentionen voll zur Geltung. Frau Odilon gab mit schöner Innerlichkeit die Rolle des Heimchens und überraschte selbst ihre Freunde durch die Ausgeglichenheit ihrer Leistung, Frau Retty war entzückend als das geistig unbedeutende, aber im Gefühle dieser Unbedeutendheit so rührend liebenswürdige Trudchen, Herr Kutschera stellte sich wieder einmal erfolgreich in die

Bresche in der schwierigen und wenig dankbaren Rolle Georgs, und Herr Kramer als Hilfspriester Haffke gewann schon mit seinen ersten Worten für diese prächtige, aus dem vollen Leben gegriffene Gestalt die Sympathien der Zuschauer; wenn er später in dem so richtig angelegten Tone gelegentlich ein wenig schwankend wurde, so trug hieran offenbar nur eine jener Irritationen Schuld, wie sie ja bei Premieren gelegentlich auch den bühnenfestesten Schauspieler befallen können. Auch die übrigen Darsteller und die Inszenierung erwarben sich verdiente Anerkennung.

Die Orestie des Aischylos im Burgtheater.

6. Dezember 1900.

Der bekannte Philologe Wilamowitz hat durch seine Übersetzung der Orestie des Aischylos neuerlich zu Versuchen angeregt, diese großartige Dichtung des Schöpfers der griechischen Tragödie unserer Bühne zu gewinnen. Vor wenigen Tagen war eine Aufführung in Berlin, am 6. Dezember folgte ihr eine solche am Wiener Burgtheater. Die Übersetzung des Professor Wilamowitz hat jedenfalls einen großen Vorzug, sie ist deutsch und verständlich. Auch mag ihm gelungen sein, was er in seinem Essay über die Übersetzungskunst*) vom Übersetzer mit Recht verlangt, „des Dichters Gedanken, Empfindungen, Stimmungen frei aus sich zu geben"; wenn er aber dort weiter fordert, „der Geist des Dichters muß über uns kommen und mit unseren Worten reden", so hat er wohl hiemit ebenfalls recht, doch darin scheint gerade der Mangel seiner Übersetzung zu liegen, daß ihr das Dichterische fehlt. Wilamowitz hat seinen Übersetzungen auch Abhandlungen vorausgesandt, in denen er die künstlerischen und ethisch-religiösen Absichten des Aischylos darzulegen sucht; diese Abhandlungen sind, wie die meisten Schriften des gelehrten Verfassers, ebenso fesselnd durch ihren Inhalt, als abstoßend durch den Hochmut,

*) „Was ist übersetzen?" in der soeben erschienenen Sammlung „Reden und Vorträge", Berlin 1901 (vgl. schon Vorwort zum „Hippolytos", 1891).

mit dem er über die Arbeiten fast aller Andern abspricht. Doch es hätte wenig Sinn, im Zusammenhange mit der Aufführung des Wiener Burgtheaters über die Intentionen des Aischylos und die Theorien seines geistvollen Interpreten zu sprechen, denn was hier vorgeführt wurde, war ja doch nur ein verstümmelter Torso, gerade hinreichend, den äußern Gang der Handlung entnehmen zu lassen.

Der Direktor hat freilich diejenigen, die mit dieser Behandlung der Sache nicht einverstanden sein sollten, schon im vorhinein in einem von ihm gehaltenen Vortrage*) „raunzende Leute" genannt, aber das sieht mehr einem rhetorischen Kniff als einem literarischen Argument ähnlich und zwingt den Andersdenkenden geradezu, seine abweichende Meinung auch auszusprechen. Man hätte etwas weniger Rücksicht auf den „Hausmeister", auf den der Vortragende sich ausgeredet hatte, und etwas mehr Rücksicht auf den „Dichter" haben sollen; das ist die Sache. Daran, daß ein Bühnenwerk über zehn Uhr hinaus dauert, wird sein Erfolg, wenn es sonst gediegen ist, in Wien gewiß nicht scheitern; das ist eine Märe, die man landfremden Leuten hier gelegentlich als Scherz aufbinden mag; wie unwahr sie aber ist, zeigen am besten die Wagneraufführungen in der Oper. Allerdings, wer die Chöre ganz in Wechselreden auflöst, wer so bar ist jeden musikalischen Sinnes, daß er es nicht fühlt, wie diese Strophen geradezu schreien nach der mächtigen Klangwirkung in harmonischem Rhythmus sich vereinigender Stimmen, der mag die Chöre, das Schönste in der Orestie, ganz weglassen. Aber er sollte sich dann auch darüber nicht täuschen, daß hiemit die Resonanz entfällt, die durch die Vorgänge im Hause des Atreus in den Herzen nicht nur der Menschen des „Chores", sondern auch der Menschen des Publikums geweckt wird; nicht täuschen darüber, daß seine Tätigkeit keine künstlerische ist, die eine Dichtung wiederbelebt, sondern eine anatomische, vergleichbar jener des Präparators, der, was einst schwellendes Fleisch war, von den Knochen schneidet und schabt und dann die losen Trümmer

*) Vortrag vom 6. November 1900, „Antikes Drama und moderne Bühne".

mit Draht zu einem dürren Gerippe aneinanderfügt; nicht täuschen darüber, daß eine dramaturgische Tätigkeit dieser Art von der klassischen Tragödie hinüberführt in die Regionen des Kriminal- und Boulevardstückes.

Auch sonst kann aber die Bearbeitung, die der Dichtung zu teil wurde, nicht sehr glücklich genannt werden. Ganz überflüssigerweise wurde der erste Teil in zwei Stücke zerrissen. Das ist ein falscher Naturalismus, der bei Aischylos daran Anstand nimmt, daß Agamemnon, unmittelbar nachdem die Kunde vom Falle Trojas durch die von Berg zu Berg aufflammenden Feuersignale nach Argos gelangt ist, auch schon in der Heimat eintrifft; den zur allgemeinen Überraschung plötzlich niedergelassenen „Autorenvorhang" und die dem Aischylos hinzugedichteten sieben Reisemonate hätte man leicht missen können. Und wo blieb der Naturalismus in den „Eumeniden", in denen man, um die Verwandlung zu ersparen, die im „Agamemnon" verschwendet wurde, in störender Weise die in Delphi und Athen spielenden Szenen vereinigte und auf einen Wink der Athena die athenischen Richter in wohlgeordnetem Zuge gleich um die Ecke des Tempels biegen ließ, obgleich doch ein Blick auf den Prospekt zeigte, daß die Leute von dem dort aufgemalten Athen her mindestens eine Stunde zu gehen hätten? Eine falsche Anwendung antiquarischer Kenntnisse aber ist es, wenn man die Erinyen von Männern geben ließ. Freilich zu Aischylos' Zeiten wurden, wie die andern Frauenrollen, auch die Erinyen von Männern gespielt. Aber eben darum, weil alle Frauenrollen von Männern gespielt wurden, verstieß es nicht gegen den weiblichen Charakter der Erinyen, daß auch sie von Männern dargestellt wurden. Ganz anders aber ist dies heute, wo Klytaimnestra, Elektra, Kassandra usw. von wirklichen Frauen gegeben werden und daher die Erinyen durch die männlichen Gestalten und Stimmen ausgesprochen männlichen Charakter erhalten. Und wie wesentlich ihnen der weibliche Charakter ist, und gerade in dieser Dichtung des Aischylos — davon handelt eigentlich die ganze Abhandlung von Wilamowitz zu den Eumeniden. Auch ein anderer beherzigenswerter Satz findet sich in diesem Essay. Nachdem Wilamowitz den Urteils-

spruch und die von Apollon, von den Erinyen und von Athena angeführten Gründe erörtert hat, sagt er: „Sentimentale moderne Gemüter haben gewünscht, Athena hätte Gnade als Motiv angeben sollen, als ob die Gnade nicht ihren Platz erst nach erfolgtem Urteil hätte.“ Der Wunsch dieser „sentimentalen modernen Gemüter“ ist nun erfüllt, denn ausdrücklich erklärte Athena im Burgtheater, daß sie „dem Gnadenwinke des höchsten Gottes“ folgte, während sie bei Aischylos sich darauf beruft, daß „der Schluß des Zeus ganz klar bezeugt war: Zeugnis gab derselbe Gott, der dem Orestes selber die Straflosigkeit geweissagt hatte für die Tat, zu der er trieb“. Die Frage, um welche die ganze Orestie sich dreht: „Welches Gesetz ist stärker, das der alten Blutrache oder das der neuen Sittlichkeit, der die Mutter ein unantastbares Heiligtum ist?“ würde auch durch einen Gnadenakt nie gelöst. Dem Rechte nach war Orestes freizusprechen, weil Apollon die Tat befohlen hat, vor unserm Herzen bleibt er schuldig — wie vor dem des Aischylos. Da durch die Art der Bearbeitung der eigentliche Inhalt des letzten Aktes der Orestie verflüchtigt und entstellt wurde, erübrigte nichts, als aus ihm ein Ausstattungsstück zu machen. Das hat man denn auch getan und mit schönen Gewändern und bengalischer Beleuchtung nicht gespart. Dazu braucht man aber eigentlich keinen Aischylos aufzuführen.

Nicht viel Rühmliches läßt sich leider auch von der Darstellung berichten. Zumeist lösten sich die Reden in Prosa auf; da das Unisono der Chöre entfiel, fehlte es an dem mächtig tönenden Stimmstock, der den Einzelreden den richtigen Ton und den Rhythmus angegeben hätte. Erst als Kainz die Bühne betrat und zu sprechen begann, merkte man, daß die Diktion sich in gebundener Rede bewege und auch den Wechselreden der Andern etwas wie ein Metrum zu Grunde liege. Zu gewaltiger Höhe erhob sich Kainz im Schlusse des zweiten Teiles, aber auch er vermochte das Gerippe, das man ihm gelassen hatte, nicht mit vollem Leben zu erfüllen. Wenn man von dem einfach und schlicht angelegten Agamemnon Baumeisters absieht, kam dem Darsteller des Orestes am nächsten Frau Bleibtreu als Klytaimnestra. Doch fand sie erst am Schlusse

des ersten Teiles den richtigen Ton und die einheitliche Haltung der Figur. Gar nichts wußte leider Fräulein Medelsky mit der Seherin Kassandra anzufangen; solange sie Prophetin sein mußte, glaubte sie dieser Aufgabe damit gerecht werden zu können, daß sie den Kopf zwischen den hochgezogenen Schultern vorbeugte, beim Schweigen den Mund kreisförmig offen hielt und beim Reden unvermittelt und unmotiviert zwischen pianissimo und fortissimo schwankte, wie man das bei gewissen Gesangsvereinen öfter wahrgenommen haben dürfte. Erst als sie die Prophetenbinde ablegte, fand sie sich selbst und erzielte dann auch tiefergehende Wirkung. Hervorzuheben sind noch Frau Mitterwurzer als Amme Kilissa, Herr Reimers als Apollon und die Herren Lewinsky, Loewe und Römpler, für die aus dem aufgetrennten Chore Bürger von Argos herausgeschnitten worden waren. Vielleicht verdanken wir diese „Aufteilung" des Chores auch irgendwelchen naturalistischen Reminiszenzen des Bearbeiters! Unerfindlich geblieben ist mir, warum Herr Devrient als Aigisthos seine stimmlichen Mittel so ununterbrochen forcierte, warum Herr Thimig überhaupt den Wächter im Schlosse des Agamemnon spielte — und warum Frau Hohenfels ihren Dank für das ihr in der Frage ihres Hamburger Gastspiels seitens der Generalintendanz und der Direktion bewiesene Entgegenkommen dadurch abstattete, daß sie gleichsam in der zwölften Stunde die ihr längst zugewiesene Rolle der Elektra refüsierte. Sie wäre vielleicht eine gute Elektra gewesen, gewiß aber besser als Fräulein Haeberle, die in dieser Rolle ganz unzureichend war. Den Schaden, den Frau Hohenfels so der Aufführung zufügte, hat sie dadurch, daß sie, wohl um des Glanzes der äußeren Erscheinung willen, sich statt der Elektra die Göttin Athena zuteilen ließ, keinesfalls ausgeglichen, denn ihre Athena war rein äußerlich deklamatorisch. — Trotz der hervorgehobenen Mängel der Bearbeitung und der Darstellung war der Beifall stark; nach dem „Agamemnon" zog er sich künstlich in die Länge, nach den „Choephoren" aber und der erschütternden Leistung von Kainz ging er mächtig in die Tiefe.



Rosenmontag.

Drama in fünf Akten von Otto Erich Hartleben. Burgtheater 15. Dezember 1900.

Der Dramatiker Otto Erich Hartleben hätte den „großen Erfolg“, den ihm hier im Burgtheater und anderwärts seine jüngste Bühnendichtung „Rosenmontag“ gewonnen hat, schon längst verdient. Seine scharfsatirische Komödie „Erziehung zur Ehe“, die vor einigen Jahren im Deutschen Volkstheater gegeben wurde, hätte diesen Erfolg sogar viel mehr verdient als die „Offizierstragödie“, mit der er ihn jetzt errang. Um so erfreulicher ist es, daß er ihm überhaupt einmal zu teil wurde. Was im „Rosenmontag“ den Leuten mit Recht gefiel, ist das trefflich geschaute und trefflich wiedergegebene Milieu; aber ebenso gut gefiel ihnen wohl auch die falsche Rührseligkeit, die in dem Stücke steckt: denn derlei haben sie immer ganz besonders gern.

Die wirklichen Vorzüge des Stückes bedürfen nicht besonderer Hervorhebung: das Stück hat ja gefallen. Ein innerer Mangel aber, freilich ein solcher, der für die Bühnenwirkung wenig Bedeutung hat, ist, daß das Milieu eine mehr künstliche, äußere Zutat ist. Hartleben selbst hat schon einmal den Konflikt, der aus einem gegebenen „Ehrenwort“ heraus sich entwickeln kann, in einem Zivilistendrama behandelt. Sein 1892 als Bühnenmanuskript, 1894 im Buchhandel erschienenes vieraktiges Schauspiel „Ein Ehrenwort“ hätte ebenso gut tragisch ausgehen können, wie der „Rosenmontag“ (im Sinne der in jenem andern Stücke vom Helden entwickelten Theorien) damit endigen könnte, daß Hans Rudorff dem Obersten sagen läßt, er pfeife auf das ihm abgeschwindelte Ehrenwort, und daß er die ihm von seinem Freunde Harold verlockend hingehaltene Brieftasche mit Reisemoneten einsteckt. Die Verbindlichkeit des Ehrenwortes ist auch nicht etwas spezifisch Militärisches. Die Leute in dem Zivil-Ehrenwortsdrama Hartlebens denken nicht weniger streng über das Ehrenwort als die Offiziere im „Rosenmontag“. Dort hatten Hans Burckhardt und einige seiner Studienfreunde sich das Ehrenwort gegeben, stets darüber zu schweigen, daß ihr

Kollege Gotter in einer Vertrauensstellung Gelder unterschlagen hatte; nun findet Burckhardt nach Jahr und Tag, von einer Reise zurückkehrend, denselben Gotter als Bräutigam des Mädchens, das er selbst liebt. Zunächst verweigert er ihm in Gegenwart der Braut den Begrüßungshandschlag, dann die Satisfaktion. Später, von dem Mädchen gedrängt, ihr die Gründe seiner Mißachtung Gotters nicht vorzuenthalten, ist er schon nahe daran, sein Wort zu brechen. „Was liegt an mir. Und wer weiß — es ist ja doch nur ein dummes Vorurteil. Hören Sie mich an, Fräulein Else . . .“ Aber Else entnimmt aus der Art seines Sprechens, daß er etwas tun will, was er dann bereuen würde, daß irgend etwas ihn verpflichtet, zu schweigen, und unterbricht ihn: „Nein! Das will ich nicht. Das sollen Sie nicht.“ Das Mädchen hat die Empfindung, daß er durch eine Ehrenpflicht gebunden ist, und *daß* solche Pflichten binden. Burckhardt verhandelt nun mit seinen Freunden, daß sie ihm sein Ehrenwort zurückgeben; aber sie sind dafür nicht zu haben, denn „die Unwiderruflichkeit dieses Verzichtes, das war gerade der Inhalt des Ehrenwortes“; ja seine Freunde beweisen ihm, daß er schon unrecht getan habe, da er Gotter durch Verweigerung des Grußes und dann der Satisfaktion als anrüchigen Menschen hinstellte; wenn er meint, „es passe eben nicht alles in die Schablone“, erwidern sie ihm, es handle sich hier um „nichts Schablonenhaftes“, sondern um „die natürliche Empfindung jedes anständigen Menschen“. Und so sagt schließlich Burckhardt selbst zu seinem Freunde: „Nicht wahr, es gibt Menschen . . . die sich totschießen, wenn sie . . . ihr Ehrenwort . . . gebrochen haben?“ Und sein Freund erwidert ihm „verschlossen“: „Könntest Du — weiterleben?“

Wir sehen, die Auffassung dieser Zivilfreunde Burckhardts ist um nichts laxer als die der Militärfreunde Hans Rudorffs, und Burckhardt unterwirft sich ihr auch — äußerlich. „Aber was glaubst du eigentlich,“ sagt er zu dem ihn entsetzt anstarrenden Wilhelm, „was mich davon zurückhält, das Ehrenwort zu brechen? Etwa irgend ein gesundes, natürliches Gefühl? Keine Spur! Feigheit! Nichts als elende Feigheit! Man ist ein gezähmter Kulturmensch . . . man hat nicht die Kraft, irgendwelche Vor-

urteile abzuschütteln . . . man hält etwas auf seine Erziehung — und man geht lieber zu Grunde, als daß man seine Dressur vergißt — die Peitsche." Ganz so dürfte Hans Rudorff auch gesprochen haben, wenn er dem Obersten alles mitgeteilt und dieser sich wider alles Erwarten geweigert hätte, das Ehrenwort zurückzugeben. Wenn es aber dem Zivilisten Hans Burckhardt erspart blieb, sein Ehrenwort zu brechen und sich dann zu erschießen, so hat er das nur seiner Else zu danken, die so vernünftig war, schon bei Zeiten alle Beteiligten darüber außer Zweifel zu setzen, daß sie schließlich doch nur ihn heiraten werde, und die so den Bräutigam, den sie sich interimistisch angeschafft hat, zu freiwilligem Verzicht bestimmt.

Das militärische Milieu ist also für den „Rosenmontag" innerlich ebenso überflüssig, wie der tragische Ausgang. Ja, es ist etwas in dem „Rosenmontag", das dem militärischen Milieu geradezu widerstrebt. Ich bin kein Anhänger des Militarismus, ich habe vielmehr da sehr ketzerische Anschauungen. So sehe ich, ganz abgesehen davon, daß wir in Österreich meines Erachtens überhaupt viel besser täten, das Geld, das wir für ein stehendes Heer ausgeben, zu Unterrichtszwecken zu verwenden, weder die Notwendigkeit einer militärischen Sondergerichtsbarkeit noch die einer militärischen Sonderbekleidung und Sonderbewaffnung außerhalb des Dienstes noch die Berechtigung einer Sonderehre für *irgendwelchen* Stand ein. Man mag also sagen, ich sei ein Gegner des Militärs. Und doch muß ich den Offiziersstand in Schutz nehmen gegen den Dichter. *In jedem andern Stande* ist es denkbar, daß zwei so niederträchtige Subjekte, wie sie der Dichter uns in den Brüdern Ramberg vorführt, von ihren Kollegen weiter geduldet werden, nachdem es bekannt geworden ist, daß sie sich in Verleumdungsabsicht einer gemeinen Intrigue gegen ein Mädchen schuldig gemacht haben — *nur* beim Militär nicht. Denn wenn es schon irgendwo ein Regiment von Jesuitenzöglingen gäbe, in dem allen Offizieren die innere Empfindung für die Schändlichkeit eines solchen Vorgehens fehlte, so würde die äußere Wahrung des militärischen Ehrbegriffes sie *zwingen*, dagegen Stellung zu nehmen, daß Personen, von denen eine derartige Handlungsweise *bekannt* geworden ist, ihre Standes-

genossen bleiben. Die innere Unmöglichkeit der ganzen Situation nebst den zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten, auf die schon von verschiedenen Seiten hingewiesen wurde, hat aber der Dichter geschickt zu kachieren gewußt; und da ihm seitens der „Herren vom Militär" auch eine treffliche Darstellung zu Hilfe kam, konnte man denn auch am Gelungenen Gefallen finden, ohne sich für den Augenblick durch künstlerische Bedenken allgemeiner Art stören zu lassen.

Agnes Sorma.

Ein paar Jahre erst sind verflossen seit jenem Eröffnungsabend des Schauspielhauses unten in der Wiener Musik- und Theaterausstellung. Josef Kainz, der Liebling der Berliner, bewundert und gefeiert, wo immer er in den Zeiten seiner Wanderjahre vor das Publikum getreten war, stellte sich da den Wienern vor. Den Wienern? Nun ja, jenen Wienern, die an Sensationsabenden das Wienertum repräsentieren, jeder ganz Klugheit und Überlegenheit, jeder durchtränkt von seinem Kunstrichtertum, jeder voll Mißtrauen gegen die fertig aus dem Ausland bezogenen Kunstware, viele nur von einem Gedanken geleitet, ob sie ihren Mangel an Urteilsfähigkeit je nach der momentanen Sachlage sicherer hinter enthusiastischer Bewunderung oder hinter höflich kühler Ablehnung verbergen. Vor dieses Publikum trat Josef Kainz. Er spielte in einem frostigen, neuen Hause unter steter Unruhe des noch von andern Eindrücken erfüllten Publikums, in einem Stück, so ungeeignet als möglich, dieses Premierenpublikum aus seiner Reserve hervorzulocken. Und so gab es denn einen kühlen Abend, und ihm folgte ein noch kühlerer Morgen, und nachdem Kainz die Tagesblätter gelesen und aus ihnen entnommen hatte, wie furchtbar gescheit und kritisch die Wiener sind, teilte er dem Direktor L'Arronge mit, daß er in Wien nicht mehr auftrete, packte seine Koffer und fuhr davon. In den Berliner Zeitungen aber konnte man lesen, wir Wiener haben uns wieder einmal blamiert: denn die Berliner vergessen ge-

legentlich, daß ihr Premierenpublikum um kein Haar besser ist als das unsere.

An jenem Abend in der Theaterausstellung wurde Kainz für Wien gewonnen. Das mag etwas paradox klingen, aber ich meine, es ist doch so. Ein wahrer Künstler, wie Kainz es ist, verwindet so etwas nicht; das, was andauert und nachwirkt, ist aber nicht der Unmut und Groll des Augenblickes, es ist der brennende Wunsch, diesem Publikum zu beweisen, daß es im Unrecht war, es zur Bewunderung niederzuringen und vor ihm zu stehen, umtost von seinem brausenden Beifallsjubel. Die feste, innere Überzeugung, daß er auch in Wien gefallen müsse, vermochte jener Abend in Kainz doch nicht zu erschüttern, und so wurde die innere Nachwirkung jenes äußern Mißerfolges mein heimlicher Bundesgenosse, als ich endlich die Bewilligung erhalten hatte, mit ihm in Engagementsverhandlungen zu treten.

Die Erinnerung an dies alles wurde lebhaft erweckt in mir durch den Verlauf des Gastspieles, das Agnes Sorma, der andere Liebling der Berliner, bejubelt und gepriesen nicht nur in dem Eldorado reiselustiger Kunstgrößen, Amerika, sondern auch in dem deutschenfeindlichen Paris und in Italien, der Heimat der Duse, am vorigen Freitag im Wiener Raimund-Theater als Nora begann — und beschloß. Wieder eine äußere Situation, die keine Stimmung aufkommen ließ, weil das Geräusch der Klappstühle und das Trappen und Stiefelknarren der sich vornehm Verspätenden bis zum Schlusse des ersten Aktes den Unwillen der früher Erschienenen erweckte und wachhielt. Wieder ein Stück, mit dem sich unser Premierenpublikum nie innerlich befreunden konnte, ja gegen das es fast feindselig ankämpft. Und wieder ein kühler Abend — kühl wenigstens für das Gefühl einer Künstlerin, die gewohnt ist, ihr Publikum in jubelndes Entzücken zu versetzen — und wieder ein noch kühlerer Morgen. Und wieder ein Abschiedsgruß an den Direktor, eilig gepackte Koffer und eine in ihrer innersten Seele verletzte Künstlerin, so verletzt, daß sie den Leuten die für die ausverkauften Häuser voreingegangenen Summen hinwirft und erklärt, sie spiele nicht mehr in Wien. Und daß wir Wiener uns wieder eimal blamiert haben, werden wir ja wohl auch zu lesen gekriegt haben. So hoffe

ich denn, daß der Parallelismus der Gastspiele von Sorma und Kainz auch weiter anhalte, vollkommen bis zum erfreulichen Ende; daß auch die Sorma noch den Wienern am Burgtheater zeige, wer sie ist, und daß hier ihr Platz ist, neben Kainz; daß auch die Wiener Gelegenheit erhielten, ihr zu beweisen, daß sie lieben und bewundern können und wahre Kunst zu würdigen verstehen. Denn, mag die Sorma heute tausendmal sagen, sie spiele nicht mehr in Wien — in ihrem Innersten sitzt der Angelhaken doch fest, mit dem ein kluger Direktor sie nach Wien ziehen kann — um sie dort festzuhalten. Sie wäre nicht die Künstlerin, die sie ist, durchdrungen von dem schönen, vollberechtigten Glauben an sich, erfüllt von dem edlen Ehrgeiz, ihr Können siegreich zur Geltung zu bringen, wenn ihr Groll nicht gar bald dem Gedanken an Revanche wiche. Freilich nicht als Gast dürfte sie dann wiederkehren, sondern als engagiertes Mitglied mit dem beide Teile bindenden Vertrag in der Tasche, wie es bei Kainz der Fall war.

Und sie sollte wiederkehren. Auch für uns wäre es zu wünschen. Denn es gibt keine deutsche Schauspielerin, die so angetan ist, uns zu gefallen, zu entzücken, wie Agnes Sorma. Ihrem innerlich süddeutschen, warmen Wesen verleiht die etwas nordisch angehauchte Aussprache nur einen neuen Reiz zu dem Zauber ihrer ganzen Art. Sie hat neben dem reichen technischen Können den „Charme" des Naturells und der äußern Erscheinung, den wir so gern auf uns wirken lassen und durch den uns gar bald auch lieb wird und als Vorzug erscheint, was wir anfangs als Mangel empfinden mochten. So fehlt ihr z. B. allerdings die Kraft des Organs, die wir ja in gewissen Rollen zu vernehmen gewohnt sind. Aber auch in Berlin hat man diese starken äußern Akzente bei ihr längst nicht mehr vermißt und reichen Ersatz in der unsagbar rührenden Art gefunden, in der sie mit ihrer zarten, lieben Stimme über die „gefährlichen Stellen" dahineilt, etwa wie eine kühne Hochtouristin über steile Geröllhalden, die bei kräftigerem Auftreten sofort abrutschen und den Wanderer mit in die Tiefe ziehen würden.

Was kann es auch auf die Stärke der Stimme ankommen bei einer Künstlerin wie die Sorma, die eine große Schauspielerin

sein würde, auch wenn sie ein armes Stummerl geblieben wäre, das keinen Laut von den Lippen brächte? Ich meine immer, wenn ich sie sehe, sie bedürfe auf der Bühne der Sprache des Mundes gar nicht, da sie alles so klar und deutlich, so warm und innig, so ausdrucksvoll und doch ohne jede Vordringlichkeit mit dem beweglichen, in seiner Mannigfaltigkeit unerschöpflichen Spiel ihrer Mienen und ihren Augen zu sagen vermag, die in Angst erstarrend, in Wehmut schimmernd, in Sehnsucht leuchtend, in Freude lachend, in Seligkeit strahlend, uns mitteilen und glaubhaft machen können, wozu bloße Worte nicht mehr ausreichen. Wenn sie z. B. als Rautendelein im Hause Meister Heinrichs dasteht, an die Wand gekauert, und hinblickt zu dem Fieberkranken auf seinem Lager, da bricht es wie leuchtende Strahlen aus ihren Augen, und wir glauben das magische Band fast zu sehen, mit dem sie jenen umstrickt und an sich zieht.

Übrigens steht sie in der Kunst des deutlichen und transparenten Sprechens der Duse nicht nach, in der Art, wie sie eine Rolle innerlich erfaßt, aber uns Deutschen entschieden näher als jene. Gerade die „Nora" vermöchte dies am besten zu zeigen, wenn die Sorma dieses Stück etwa wieder einmal hier spielt, vor einem aufmerksamen Publikum, das weder über die fortwährenden Störungen der Zuspätkommenden noch darüber ägriert ist, daß die Künstlerin sich erlaubte, hohe Preise anzusetzen, bevor sie das Wiener Imprimatur hiezu erlangt hatte. „Nora" ist ein rein germanisches Stück, germanisch ist die Auffassung von dem innern Gleichwert der Frau, die Ibsen seiner „Nora" zu Grunde legt, und aus der allein diese Dichtung verständlich ist, nur eine germanische Schauspielerin kann uns Nora überzeugend verkörpern.

Ich bin der letzte, der die Duse unterschätzt, hatte ich doch zu einer Zeit, da hier fast niemand ihren Namen kannte, ihrem nachmaligen Wiener Impresario schon angeraten, sie nach Wien zu bringen, da sie hier Triumphe feiern werde. Die Duse zeigt sich als vollendete Künstlerin auch in Nora, aber über die naschhafte, lügenhafte, etwas leichtsinnige und schlampige Frau, die wir riesig bemitleiden mögen, der wir aber nie Recht geben können, kommt sie nicht hinaus, denn sie ist, was sie spielt,

nicht erst als Nora, sondern schon als Italienerin in dem italienischen Stücke, das sie uns als Ibsensches Drama vorführt. Ihre Nora muß ganz andere Sachen von ihrem Gatten gewöhnt sein, der hat sicher schon zu ihr in einem Atem angelo mio und porco maledetto, cara mia und bestia brutta gesagt. Die Nora Ibsens, das ist nicht die Duse, sondern die Sorma.

Und gerade so ist die Sorma, um von einer andern Rolle zu sprechen, hinsichtlich deren man sich, wie bei der Nora, auf das Urteil des Dichters berufen kann, auch das „Mädel" in Schnitzlers „Liebelei"; ich wenigstens habe, ebenfalls wieder bei aller Hochschätzung der Künstlerschaft der Sandrock, deren Stärke in den letzten Akten liegt, niemand gesehen, der vom Anfang bis zum Ende den Intentionen des Dichters so gleichmäßig vollendet gerecht wird, wie die Sorma.

Nun, das alles hätten wir ja sehen können. Es sollte aber nicht sein. Diesmal wenigstens. Ich meine aber immer, den Wienern steht mit der Sorma noch zweierlei bevor: ein großes Entzücken — und eine kleine Beschämung. Im voraus unsern Glückwunsch demjenigen, dem es gelingt, ihnen beides bald zu bescheren.

„Der Franzl" von Hermann Bahr.

Ganz im Anfange des eben abgelaufenen Jahrhunderts ist er geboren, Franz Stelzhamer, „da Franz vo Piesenham", wie er selbst sich gerne nannte, und just ein paar Tage vor des Jahrhunderts Ende, da haben sie dem Dichter seines Volkes in der Hauptstadt seines Heimatlandes in treuer Anhänglichkeit und Liebe eine schöne Erinnerungsfeier bereitet. Es war im landschaftlichen Theater Linz, wo am 22. Dezember das Drama eines andern Oberösterreichers, „Der Franzl" von Hermann Bahr, vorzügliche Darstellung und begeisterte Aufnahme gefunden hat, und der Held dieses „Franzl" ist eben niemand anderer als Franz Stelzhamer, das am 29. November 1802 am Siebengütl in Piesenham zur Welt gekommene Büaberl des „Dimmelsuhn's" und der „Hofstöttá-Tochtá".

Es ist ein ganz eigenartiges Buch, dieser „Franzl“, den da Hermann Bahr geschrieben hat. Ganz anders als die „Lebensbilder“ und „Künstlerdramen“, wie sie uns vorgeführt werden, wenn die Gelegenheit einer Feier Dramatiker macht, während hier das Drama die Gelegenheit zu einer Feier schuf. Ganz anders aber auch als das was Hermann Bahr bisher geschrieben hat, und ganz anders als ihm zu schreiben gestattet sein würde, wenn er sich an die klassifizierende Einteilung hielte, durch die unser Publikum seine Autoren an eine bestimmte Art zu binden sucht.

Bahrs Drama „Franzl“ bietet keine dramatische Biographie, keine dramatisierten Anekdoten aus Stelzhamers Leben, es ist eine dramatische Charakteristik, ein dramatischer Ausbau dessen, was uns Franz Stelzhamer in seinen Liedern von der innern Beschaffenheit des Franz von Piesenham gesagt und — verraten hat. So mögen diejenigen, die mit den Lebensschicksalen des Dichters vertraut sind, zunächst manches befremdet vermissen, was sie bestimmt im Drama zu finden erwartet hatten. Da suchen sie vor allem vergeblich Antonie Nicoladoni, die Geliebte der Jugend, die sich's wohl nicht träumen ließ, daß die Liebeslieder, die der verliebte Student an sie gerichtet hatte, dereinst beim Verleger der Herren Schiller und Goethe in Druck erscheinen werden, Antonie Nicoladoni, die er so innig geliebt und die zweimal einen andern geheiratet hat, Antonie Nicoladoni, die er so poetisch besungen und so prosaisch um hundert Gulden angepumpt hat — und letzteres noch dazu erfolglos! Da suchen sie aber auch vergeblich den Akt, der bei der Passauer Schmiere spielen, der die Sophie Schröder als Amalie und Stelzhamer als Franz Moor und derlei bühnenwirksame Sächelchen vorführen könnte — wenn ein bloßer Routinier das Stück geschrieben hätte; und vergeblich Frau Barbara, „die schöne Barbara“, wie die erste Gattin Stelzhamers, deren Grab er noch wenige Wochen vor seinem Tode in Salzburg betreute, allgemein genannt wurde; und vergeblich das Original des „Soldadnvöda“, „Stelzhamer Martin, 'n Ähnl sein Bruada“, der da begraben liegt im „Schildinga Freidhof“ und dem der Franzl ein so herrliches Denkmal gesetzt hat. Nicht einmal, wie der

alte Herr dazu gekommen ist, vier Tage vor seinem sechsund-sechzigsten Geburtstage die jugendliche Lehrerin, Fräulein Therese Böhm-Pammer, zu ehelichen, erfahren wir: sie ist nur „da“ im letzten Akt, nicht als Figur einer romanhaften Handlung, sondern als nötiger Behelf für den Dramatiker, der uns den Charakter seines Helden im Leben und Sterben und in der Wirkung zeigen will, die er auf seine Umgebung geübt hat.

Denn darin liegt offenbar das Bestreben Bahrs. Anstreifend an Biographisches, zeigt er uns im ersten Akt den Franzl als sympathisches „Lümperl“, dem im Wirtshaus die Herzen leicht zu- und die Gulden leicht wegfliegen; die gründliche Mischung von ernstem Wollen und leichtem Sinn, die den Hauptzug des jungen Stelzhamer — und er war sehr lange jung, der junge Stelzhamer — ausmacht, wird hier in den prächtigen Schlußszenen den Zuschauern lebendig vor Augen geführt. Die Freude an den paar Gulden, die dem viatizierenden Burschen unverhofft, wenn auch nicht unverdient, zugefallen sind, die Fülle phantastischer Pläne, übermütiger Versprechungen, ernster Vorsätze, die da auf ihn einstürmen und ihn froh bewegen — bis er in wenigen Augenblicken das Geld im Spiele verloren hat und dann mit den reizenden Schlußzeilen des Gedichtes „Der Spiellump“ sich selbst persiflierend seinen Humor wiedergewinnt: das alles ist geradezu meisterhaft gemacht.

Hat uns der erste Akt mehr das „Lümperl“ gezeigt, so lernen wir im zweiten Akt den innern Kern an echtem, tiefem Gemüt kennen, der in Franz Stelzhamer, dem Sänger der Mutterliebe, und — in Hermann Bahr, dem Dichter des „Franzl“, unter all den äußern Hüllen steckt, in die beide eingewickelt sind. Aber da wird Bahr wieder ungehalten werden, wie damals, als ich ihn einen echten österreichischen Patrioten hieß: und es ist doch wahr, es hat sich schon im „Athleten“ gezeigt und es zeigt sich noch viel mehr im „Franzl“, dieser Raisonneur, der sich über alles gern lustig macht, verbirgt nur für gewöhnlich ängstlich, wie eine Schande, das köstliche Erbteil seines Heimatlandes, „des Land'ls“, wie es der Oberösterreicher mit gerechtem Stolze nennt.

Im dritten Akte tritt das konkret Biographische schon ganz zurück. Er zeigt uns nur Stelzhamer als den Mann, dessen „Ruhm" bereits in weitere Kreise gedrungen ist, für den Freunde sich interessieren, mit dem bureaukratische Streber, wenn sie ihn fördern, etwas aufzustecken hoffen, zugleich aber als den Mann, der nicht katzbuckeln kann und sich des Rechtes nicht begeben will, sein Maul, so oft es ihn freut, so weit aufzumachen als es geht und zu sagen, was ihm gerade beliebt; denn

„Was 'n Leuten recht zwida is,
Das thain ma gern!"

sagt der „Franzl" zum „Fürsten", von dem seine Anstellung abhängt. Ob diese Verse, die Bahr dem „Franzl" in den Mund legt, von Franz Stelzhamer oder von Hermann Bahr sind, weiß ich nicht — passen tun sie auf alle zwei und weil in Bahr soviel von Stelzhamers Natur steckt, wie sie aus dessen Dichtungen uns entgegentritt, darum hat er uns wohl auch den Charakter des „Franzl" mit so sichern Strichen hinzuwerfen vermocht.

Der vierte und fünfte Akt führen uns Stelzhamer als den Liebling des Volkes vor. Es ist ein außerordentlich glücklicher Gedanke, den Bahr da durchgeführt hat, uns den Menschen an dem zu schildern, was er den andern ist. Freilich hat Bahr darin schon einen Vorgänger gehabt, der wohl auch sein Lehrer war, den alten Herrn von Homer, der uns die Schönheit der Helena nicht durch Beschreibung ihrer Reize, sondern durch Schilderung des Eindrucks veranschaulicht, den sie auf die alten trojanischen Ratsherren machte. Das ist ja die Gefahr der meisten Künstlerdramen, daß wir die Herren Künstler nur immer reden hören und uns nicht glaubhaft wird, was uns von der Gewalt ihrer Kompositionen, der Pracht ihrer Bilder und Statuen erzählt wird. In Bahrs „Franzl" aber sind mit großem Geschick eine Anzahl prächtiger Lieder von Stelzhamer hineingewoben und wir sehen daran, was er war, daß uns gezeigt wird, wie das Volk ihn in Oberösterreich geliebt und verehrt hat; das hat Bahr uns in den letzten Akten anschaulich gemacht und wir mochten ihm es leicht glauben: lebt die Erinnerung an Stelzhamer

und seine Wanderfahrten, auf denen er als Rezitator überall jubelnd begrüßt und gefeiert wurde, doch heute noch in der ganzen Gegend zwischen Linz und Salzburg!

Wenn der „Franzl" bei seiner Premiere so begeisterte Aufnahme fand, so ist es daher nicht nur das Verdienst Bahrs. Es ist auch das Verdienst des Publikums, das sich die Liebe zu seinem heimatlichen Dichter bewahrt hat; es ist das Verdienst der Männer vom Stelzhamer-Bunde, die rastlos für die Veröffentlichung und Verbreitung seiner Werke arbeiten, eine Tätigkeit, die freilich erst der volle Erfolg krönen wird, wenn Anton Matosch seine Stelzhamer-Biographie vollendet haben wird, ein Werk, dessen bisher fertiggestellte Einzelbogen schon zeigen, daß es berufen ist, allenthalben in gleicher Weise Interesse für Franz Stelzhamer, den Meisterdichter, wie für Anton Matosch, einen Meisterbiographen, zu wecken; es ist aber schließlich auch das Verdienst des Direktors, des Regisseurs und der Schauspieler des Linzer Theaters, die eine geradezu ausgezeichnete Vorstellung geboten haben. Wir waren alle ganz überrascht, wie sorgfältig vorbereitet, wie ausgeglichen und abgetönt diese Vorstellung war, und welche Fülle hervorragender Einzelnleistungen sie in sich schloß.

Es ist leicht, über die Provinzbühne mit vornehmem Nasenrümpfen zu berichten, und mancher mag spöttisch lächeln, wenn man ihm in lebhaften Lobesworten von einer Vorstellung in „Linz" erzählt. Und doch muß ich, um der Wahrheit die Ehre zu geben, sagen, die Aufführung des „Franzl" in Linz steht nicht nur turmhoch über den Aufführungen, die ich an andern unserer Provinzbühnen gesehen habe, sondern auch turmhoch über den Darbietungen so mancher unserer Vorstadtbühnen, sie war so, daß sie überhaupt jedem Theater zur Ehre gereichen und auch in Wien und Berlin vollste Anerkennung finden müßte.

Vor allem ist nach dem Direktor Alfred Cavar, der ja die Leute mit tüchtiger Sachkenntnis engagiert hat und zusammenhält, zu nennen der Regisseur Rudolf Lenoir, der nicht nur im „Hofrat Schlading" seines Charakterisierungsvermögen, sicheres Festhalten der Figur und des Tones und diskretes Vermeiden jeder Übertreibung gezeigt, sondern sich auch als geradezu

glänzender Regisseur erwiesen hat. Schauspielerisch bot die überraschendste Leistung Herr Rudolf Schneider, ein ganz junger Mann, der aber gleich echt und überzeugend den jugendlichen, wie den gealterten Stelzhamer gab. Wahrhaft wohltuend war seine Einfachheit und Natürlichkeit, wo der Dichter Stelzhamersche Lieder in sein Stück eingeflochten hat: man merkte es kaum, wie er aus der Prosa in die Rezitation überging, erst allmählich das Gedicht als Gedicht sprechend, so daß es den Eindruck spontaner Improvisation und nicht den einer theatermäßigen Deklamation machte.

Ergreifend in ihrer Schlichtheit und Herzenswärme war Frau Flora v. Schweighardt als Mutter Stelzhamer im zweiten Bild, das uns den Franzl im Elternhause zeigt. Überhaupt wurde das zweite Bild ganz besonders gut gespielt; der alte Beringer als Vater Stelzhamer und Herr Leo Harrand als Bruder Andrel sind gleich nach Frau v. Schweighardt zu nennen; so hat denn der zweite Akt auch besonders tiefe Wirkung erzielt. Mustergültig war auch die Darstellung des dritten Aktes, und besondere Anerkennung verdienen Regisseur und Darsteller, daß sie sich von allen Übertreibungen ferne gehalten haben; gar verlockend mochte es ja erscheinen, um momentaner Heiterkeitsausbrüche willen, aus einem meisterhaften Milieubild aus den Fünfzigerjahren eine billige Benedixiade zu machen. Ein Kabinettsstück seiner Schauspielkunst bot insbesondere Herr Fritz Fritzberg, der die Rolle eines in Linz den höchsten Einfluß repräsentierenden „Fürsten", dessen Familienname vorsichtsweise nicht genannt wird, prächtig spielte. Im vierten Akt sank die Darstellung ein klein wenig von ihrer Höhe, um sie im letzten wieder ganz zu erreichen. Erschütternd spielten da Herr Schneider den sterbenden Dichter und Frau Marie Ferron seine in namenloser Angst und Verzweiflung den Himmel anklagende Gattin Therese. Viele wären noch zu nennen, aber zwei müssen genannt werden: Herr Max Hutter als der Müller im ersten Bild, der sich freut, daß der Franzl den Pfleger „trätzt" und sofort einen Narren an ihm frißt, und ein Herr Louis Groß, der den Bauernburschen Reisl, an den der Franz das Geld, das er eben erhalten hat, wieder verliert, mit geradezu

verblüffender Natürlichkeit spielte. Mag man mich auslachen, daß ich so für die Linzer Vorstellung schwärme — wer sie zufällig gesehen hat oder noch sieht, wird mir recht geben. Möge er sich aber dann auch sagen, wie vieles Gute, gar nicht oder kaum beachtet, gelegentlich mit vornehmem Lächeln abgetan, in unserer Provinz stecken mag. Und ich meine, im Heimatslande Franz Stelzhamers ganz besonders.

Der Tor und der Tod. Die Pariserin.

Der Tor und der Tod von Hugo v. Hofmannsthal und Die Pariserin von Henry Becque. Deutsches Volkstheater 6. Jänner 1901.

„Der Tor und der Tod" von Hugo v. Hofmannsthal und „Die Pariserin" von Henry Becque, die zusammen den jüngsten Premierenabend des Deutschen Volkstheaters ausfüllten, sind beide „literarische" Stücke. Im übrigen sind sie so verschieden voneinander als denkbar, und gemeinsam ist ihnen nur noch das Los, das ihnen im Volkstheater zu teil wurde, daß sie nämlich nicht zur vollen Wirkung kamen.

Dem Dramolet Hofmannsthals auf der Bühne eine andere Wirkung abzuringen, als die in dem Bildlichen der Erscheinungen und des Schlußtableaus liegt, mag auch nicht so leicht sein. Es ist ja gewiß ein dichterischer Gedanke, uns einen Menschen zu zeigen, der plötzlich unerwartet an das Ende eines Lebens gestellt wird, das er noch nicht zu leben begonnen hat, eines Lebens, das er bisher nur versuchte mit dem Verstande zu leben statt mit dem Gemüte, und das er nun erst wirklich leben möchte, da es zu spät ist. Dramatisch ist es aber nicht, dieses alles in einem langen Monolog vorzuführen, der erst zum Schlusse etwas Bewegung erhält durch die Erscheinung des Todes und durch die Schatten derer, die dem sterbenden Toren das Leben mit Liebe hätten verschönen können — wenn er Liebe zu würdigen und zu erwidern vermocht hätte. Und so enthält auch der Monolog

selbst wieder dichterische Schönheiten. So das prächtige Bild vom „wilden Morgenwind, der nackten Fußes läuft im Haidenduft" und die Schläfer weckt, die

„.... auf weiten Halden einsam wohnen
Und denen Güter, mit der Hand gepflückt,
Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen"

Aber die meisten Schönheiten sind mehr von jener Art, die bei der Lektüre auf uns wirkt, als von der, durch die wir uns im Schauspielhause fesseln lassen. Denn das Drama verlangt klare Verständlichkeit im Augenblick. Der Zuhörer hat keine Zeit nachzudenken und aus sich hastig überstürzenden Bildern die sie verbindenden Gedanken herauszulösen. Und wenn er einmal die Empfindung bekommt, daß er mit schön tönenden Worten und Bildern eingewiegt wird, mindestens nicht gleich sagen kann, was ihnen zu Grunde liegt, so wird er innerlich beunruhigt und auch äußerlich unruhig. Die Leichtigkeit, mit der unser junger Dichter die Sprache handhabt, der Reichtum von Bildern, der ihm zuströmt, wird so dem Dramatiker eher zur Gefahr als zum innern Gewinn. Ja, nicht nur dem Dramatiker, gar oft auch dem Dichter selbst.

Otto Erdmann betont in seinem schönen Buche „Über die Bedeutung des Wortes" mit Recht, welche Rolle der „Gefühlswert", der „Stimmungsgehalt" des Wortes in der Sprache des Lebens und der Dichtkunst spielen. Aber der Stimmungswert darf nicht den logischen Gehalt verdrängen. Und die Bilder dürfen sich nicht in jähem Wechsel so durcheinanderschieben, daß eines die Wirkungen des andern stört und nur mehr der träumerische Leser sich dem Einflusse der Stimmung hingeben kann, weil dem aufmerksamen Leser der Mangel der logischen Klarheit die Stimmung zerstört.

So dürfte es nicht leicht sein, alles, was Claudio in seinem Monologe von der vor ihm ausgebreiteten Landschaft sagt, in deren Ganzes völlig einzufügen — so schön die einzelnen Bilder sind. Aber auch an sprachlichen Unrichtigkeiten und an Unverständlichem fehlt es nicht. Oder ist es sprachrichtig, zu sagen: „So malen Meister von den frühen Tagen die Wolken" usw.?

Es konnte einer Meister sein von Tausenden, er konnte malen von den frühen Tagen seiner Jugend bis zu seinem Tode, aber Meister von den frühen Tagen konnte er so wenig sein, als Böcklin Meister ist von den jetzigen Tagen. Und entspricht es dem Sprachgeist, zu sagen:

„Es regt die Brust der Zorn der wilden Meere,
Da wird sie jedem Wahn und Weh geheilt“?

Gemeint ist wohl, der Zorn der wilden Meere, das erzürnte Meer, erregt die Brust des Schiffers, gesagt ist aber, der Zorn der wilden Meere regt seine eigene Brust; gemeint ist wohl, die Brust des Schiffers wird von jedem Wahn geheilt, gesagt ist aber, jedem Wahn wird seine Brust geheilt. Diese Wendungen sind einfach undeutsch, das sind nicht dichterische Neuschöpfungen, sondern Sprachfehler, denn sie bewegen sich nicht in dem Geiste der Sprache, sondern sie verstoßen gegen ihn Noch bedenklicher aber sind Stellen wie:

„Warum geschah mir das? Warum, du Tod,
Mußt du mich lehren erst das Leben sehen,
Nicht wie durch einen Schleier, wach (Claudio?) und ganz (das Leben?),
Da etwas weckend (der Tod?), so vorübergehen?“ (???)

Nun denke man sich aber derlei auch noch so gesprochen, daß man die Hälfte der Worte nicht versteht, dann wird man auch begreifen, daß die Schönheiten der Dichtung bei der Aufführung meist verloren gingen und manche geneigt waren, auch das dem Dichter zu Lasten zu buchen, was Herr Licho, der Darsteller des Claudio, gelegentlich verschuldete. Hofmannsthal hat mit der Darstellung seiner Stücke in den Wiener Premieren bisher überhaupt kein rechtes Glück gehabt: oder vielleicht gerade, denn er bedarf, soll er erreichen, was er bei seinen Anlagen zweifellos erreichen kann, entgegenwirkender Kräfte, die ihn hindern, sich allzu lässig den ins Nebelhafte treibenden Wellen des äußern Wohlklanges der rhythmischen Sprache zu überlassen.

Auf die Dichtung Hofmannsthals, die ganz Stimmung ist, folgte das Lustspiel Henry Becques, das ganz Witz und Verstand ist. Die reiche Literatur der Ehebruchskomödien, die von „La

Parisienne" ihren Ursprung ableitet, hat wohl durch ihre Derbheit und Plumpheit vorläufig die Empfänglichkeit unseres Publikums für die Grazie und Feinheit der klassischen Komödie Henry Becques geschädigt. Keine Zote, kein unpassendes Wort berührt da unser Ohr, wir möchten fast sagen, „La Parisienne" sei ein moralisches Stück, da darin der Zeit ein wahrheitsgetreuer Spiegel vorgehalten wird — wenn es nur nicht so liebenswürdig wäre, das Laster, das uns da geschildert wird, wenn es nur nicht so harmlos und selbstverständlich sich gerieren würde. Sie haben alle die Naivetät der Tugend, Clotilde und ihr Liebhaber. Ist er nicht köstlich naiv, dieser Lafont, der findet, Madame Beaulieu sei kein passender Umgang für seine Geliebte — da Madame einen Geliebten hat? Oder sind sie nicht etwa genau so, die klugen, tugendliebenden Männer? Ja, sie verlangen Tugend von der Frau und von dem Mädchen — allen andern gegenüber: nur zu seinen eigenen Gunsten möchte jeder eine Ausnahme. Und ist sie nicht reizend, diese Clotilde, die wirklich so freundschaftlich für ihren Mann sich bemüht, die dem Liebhaber vorwirft, er könne ihren Mann nicht leiden, und die, nicht etwa aus brutaler Sinnlichkeit, nein, nur um der Lust willen, die ihr die Betätigung ihrer geistigen Überlegenheit über die dummen Männer bereitet, immer den einen mit dem andern betrügt — und schließlich daraufkommt, der beste Schutz gegen Liebhaber, die unbequem werden, sei der eigene Mann? Jeder Satz ist fast ein Kunstwerk, mit einer feinen Wendung eine neue Seite des Charakters der sprechenden Personen enthüllend oder seine Grundlinien illustrierend — aber oft kommt man erst eine halbe Stunde später darauf, worin das Witzige, Charakteristische gelegen war, wenn nämlich der Dichter uns den Schlüssel zu dem Verständnisse des früher Gesagten gibt: und so gelangt nur der Zuschauer zum vollen Genusse der Dichtung, der sie schon vollkommen kennt.

Aber noch etwas andres steht der äußern Heiterkeitswirkung des Augenblicks hemmend entgegen. In dem scheinbar nur Scherz und Übermut atmenden Lustspiel steckt die giftigste Satire auf die Ehe als soziale Institution, die je geschrieben wurde, und darum fällt den Leuten manchmal ein, sie sollten eigentlich

nicht lachen — über sich selber. Die starke satirische Wirkung, d. i. die rein künstlerische Wirkung, würde aber erst dann zur vollen Geltung kommen, wenn das Stück ohne jede Chargierung und Übertreibung gespielt würde. Dieser Anforderung entsprach nur Frau Odilon, welche die Clotilde nicht nur mit Geist, sondern auch mit vollendeter Liebenswürdigkeit und natürlicher Naivetät gab. Mit Liebenswürdigkeit und Naivetät sollen aber auch der Gatte, Herr Du Mesnil, und der Liebhaber Lafont ausgestattet sein; beide nette, junge Leute, nur im Kopfe ein bissel schwach, wie wir es ja alle sind, wenn wir in eine hübsche Frau verliebt sind, aber keiner der beiden so gespielt, daß man die Absicht des Schauspielers merkt, komische Wirkungen zu erzielen oder gar die Figur zu ironisieren. Dann hätte vielleicht auch alles noch viel mehr Heiterkeit erweckt: oder wenigstens den richtigen, vollen Ärger.

Reprise von Shakespeares „König Heinrich IV."

Burgtheater 5. Jänner 1901.

Im Burgtheater wurde am 5. Jänner der erste Teil von Shakespeares König Heinrich IV. dem Repertoire wieder einverleibt. Von wichtigern Rollen waren neubesetzt die des Prinzen von Wales, die des jungen Percy und die der Lady Percy. Kainz war ein lustiger, liebenswürdiger Heinz, er war aber auch der Prinz, aus dem der richtige König wird, und äußerst wirksam, mit ganz wundersamen Tönen, brachte er diese Seite des Charakters des jungen Wildfangs in den Szenen mit Falstaff zur Geltung. Mit prächtigem Ungestüm gab Reimers den sich überstürzenden Heißsporn Percy: just so könnte er wohl gewesen sein, der junge Percy. Recht schwach war leider Frau Haeberle als Lady Percy. Frau Schratt scheint doch nicht gar so leicht zu ersetzen zu sein als man meinte, da man ihr Entlassungsgesuch mit solch freudiger Hast erledigte? Herrlich war der ewig junge

alte Baumeister als Falstaff. Das ist nicht mehr Theaterkunst, das ist Offenbarung, herausströmend aus den innersten Tiefen menschlichen Humors.



Das Bärenfell.

Schwank von Gustav Kadelburg. Deutsches Volkstheater 12. Jänner 1901.

Die jüngste Novität des Deutschen Volkstheaters, „Das Bärenfell" von Kadelburg, hat zu einer literarischen Kontroverse Anlaß gegeben. Wie man einmal darüber stritt, wer höher stehe, Schiller oder Goethe, ventiliert man jetzt die Frage, wer tiefer stehe, Kadelburg oder Kadelburg-Blumenthal. Nun, ich stimme entschieden für Kadelburg-Blumenthal — was das Tieferstehen betrifft. Der jüngste Schwank Kadelburgs ist wenigstens nur dumm, von jener Dummheit, über die man, wenn man gerade gut aufgelegt ist, lachen kann, ohne hinterher Reue zu empfinden. Denn die süße Milch der Dummheit ist hier nicht durch Beisätze Blumenthalscher Rührseligkeit und Lehrhaftigkeit in jenes gährende Drachengift verwandelt, das einem bei Kadelburg-Blumenthal noch in den Gedärmen rumort, wenn man auf die Dummheit längst vergessen hat. Einen wesentlichen Anteil an dem Heiterkeitserfolg, den das Bärenfell erzielte, hatte übrigens die Darstellung. Hervorzuheben sind die Herren Tewele, Thaller und Kramer und die Damen Retty, Wallentin und Brenneis.



Die Theorie des modernen Dramas.

Der Grundzug der modernen Bewegung in der Literatur und insbesondere in der Dramatik ist revolutionär. Nicht in dem Sinne, daß jeder einzelne der modernen Schriftsteller ein bewußter Revolutionär gegen die bestehende Gesellschaftsordnung wäre. Wie der französische Maler Delacroix durchaus kein Re-

volutionär war und dennoch jenes revolutionäre Bild gemalt hat, vor dem Heine „immer einen großen Volkshaufen stehen sah", und das er daher in seinem „Bericht über die Gemäldeausstellung 1831" beschrieb, so ist es auch bei vielen modernen Schriftstellern. Die einzelnen mögen denken wie sie wollen, die Gesamtwirkung ihrer Tätigkeit aber, das dem Einzelnen gar nicht notwendig bewußte Arbeitsresultat, ist doch die Erschütterung der bestehenden Gesellschaftsordnung, die Vorbereitung für neue soziale Ideen, wenn diese auch in ihrem Detail heute noch gar nicht feststehen, für eine Gesellschaftsordnung, in der jeder Mensch von Geburt aus Gelegenheit hat, seine Anlagen zu entwickeln, Bildung zu erwerben, Arbeit zu finden, Schutz vor den Versuchungen der Not und des Elends zu genießen.

Das äußere Band aber, das die unorganisierten Streiter vereint, das sie, zum Teil ahnungslos, an der Erreichung dieses Zieles mitarbeiten läßt, ist das Wahrheitsdogma als Kunstprinzip gegenüber dem reinen Schönheitsdogma. Man braucht vom Künstler nur zu verlangen, daß er wahr sei: von selbst liefert er dann das Material zum Kampfe gegen die Gesellschaftsordnung. Dann wird nicht nur das sozialistische Tendenzstück, das Arbeiterstück, wie Hauptmanns „Weber", zum revolutionären Drama, sondern auf der ganzen Linie der Dramatik, in den mannigfachsten Stoffen und Formen entwickelt sich der Kampf gegen die bestehende Gesellschaftsordnung.

So wird zunächst gezeigt, daß die Gesellschaft selbst faul und vermorscht ist, wie in Ibsens „Stützen der Gesellschaft" und im „Volksfeind". Aber auch an die Familie als ein Grundelement der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung wird die kritische Sonde gelegt. Das eine Mal wird dargetan, daß die Liebe in der Ehe gar bald verschwindet, wie in der „Komödie der Liebe", dann wieder, daß das Zusammenleben von Mann und Frau in der Ehe so oft nur ein äußeres und kein inneres ist, und die Ansicht vertreten, daß jede derartige Ehe als eine falsche Ehe rücksichtslos gelöst werden sollte, wie in „Nora", oder es wird überhaupt für die freie Trennbarkeit der Ehe plaidiert, wie in Fuldas „Sklavin". Ein anderes Mal wieder wird versucht, unsere Sympathien für die Priesterinnen der freien Liebe zu wecken oder

doch zur Geltung zu bringen, was sich zu ihren Gunsten geltend machen läßt. In dieser rein stofflichen Hinsicht ist der jüngere Dumas mit seiner „Dame aux camélias“ schon ein Vorläufer der Modernen. Aber auch der freien Vereinigung der Liebenden wird das Wort geredet, ja eine solche Vereinigung von Liebenden ohne Ehe wird hoch über die Ehe ohne Liebe gestellt, wie in Holländers „Heiliger Ehe“. Auch wird die wüste Zerfahrenheit, die so oft im Familienleben herrscht, geschildert, wie in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und im „Friedensfest“.

Vor allem aber wird das soziale Elend der Massen vorgeführt. Aber nicht wie in Pestalozzis und Ifflands Zeiten stellt man die Armen den lasterhaften Reichen gegenüber als die Tugendhaften hin, nein, man sucht der Gesellschaft vorzuführen, daß das Elend, die Armut, der Mangel an Bildung den Menschen niederdrücken und zur Verzweiflung bringen, daß rohe Vertierung die Folge der bestehenden sozialen Zustände ist. Als der Typus eines solchen Dramas kann Tolstois „Macht der Finsternis“ bezeichnet werden; auch „Vor Sonnenaufgang“ und „Fuhrmann Henschel“ gehören hieher. Die natürliche Konseuqenz dieses Strebens ist, daß man versucht, alle Roheit, alle Gemeinheit auch auf die Bühne zu schleppen. Aus demselben Grunde, aus dem man früher den Reichen als hartherzigen Bösewicht und als Wüstling schilderte, führt man jetzt den Armen als vertiert und roh, als Branntweinsäufer, als abschreckendes Beispiel menschlicher Scheußlichkeit vor: den Himmel, den man früher den Armen in Aussicht stellte, haben die Reichen ihnen gerne vergönnt, man muß die Besitzenden um ihren Reichtum zittern machen, wenn man auf sie wirken will. Nur die Form des Plaidoyers hat sich geändert: man plaidiert ebenfalls nur gegen die Reichen, wenn man die Laster der Armut schildert und für das Schicksal und den Charakter der Armen die herrschende Gesellschaftsordnung verantwortlich macht.

Der Arme, er ist schuldlos, die Gesellschaft ist schuld an allem. Dieser Angriff gegen die Gesellschaft wird nun im Detail durchgeführt. Es wird demonstriert, daß oft die Kinder schon erblich belastet sind durch die Sünden der Väter, wie in den „Gespenstern“, in Rosmers „Dämmerung“, in Hauptmanns „Vor

„Sonnenaufgang“ und dem „Friedensfest“. Es wird hineingeleuchtet in das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern und gezeigt, daß oft die Eltern ihre Kinder selbst an den Rand des Abgrundes führen und in diesen hineinstoßen, wie in Anzengrubers „Viertem Gebot“ und in Sudermanns „Ehre“. Und ebenso wird von der Seele des Mädchens der Schleier gezogen, die Sinnlichkeit wird als die eigentliche innere Form oder doch als das letzte Wesen der vermeintlich idealen Liebe hingestellt. Es wird uns angedeutet, daß jene, die aus Berechnung ihre Tugend bewahrt, schlechter sei als die, die sie liebend verliert, wie in Pragas „Vergini“, daß die wirkliche naive Tugend sich eigentlich, wo sie liebt, auch verlieren müsse, wie in Halbes „Jugend“. Es wird uns dargelegt, wie verdorben die Mädchen durch die ärmlichen und gedrückten Verhältnisse selbst im Familienheim werden und wie die konventionellen Lügen des gesellschaftlichen Lebens sie depravieren, so zum Beispiel in „Vergini“ und in Sudermanns „Schmetterlingsschlacht“. Und dann wird uns gezeigt, welches verkommene, verlogene Geschöpf das Mädchen gegenüber dem Geliebten, die Frau gegenüber dem Manne ist. In allen Haarfarben und Schattierungen wird uns die „blonde Bestie“ vorgeführt. Sie ist es, die den Mann seiner Schaffenslust und Schaffenskraft beraubt, wie in „Sodoms Ende“, die ihn ehrlos macht und vernichtet, bewußt darauf hinarbeitet, das zu erreichen, wie in „Hedda Gabler“. Sie ist das Wesen, das ihn betrügt, aus Habsucht betrügt, wie schon in Augiers „Lionnes“, aus Wankelmütigkeit betrügt, wie in tausend Stücken, aus Lust am Betruge betrügt, wie in Henry Becques „Parisienne“. Aber nicht nur das Weib wird so als Produkt der heutigen Gesellschaft zerfasert, auch der Mann. In allen Berufszweigen wird er vorgeführt und überall wird die Lüge gezeigt, auf der alles aufgebaut ist. In Sudermanns „Ehre“, in Schnitzlers „Freiwild“, in Hartlebens „Rosenmontag“ wird der militärische Ehrbegriff einer strengen Analyse unterzogen, in einer Reihe von Stücken wird die Verkommenheit der Angehörigen der verschiedensten Berufsarten, der Kaufleute, der Advokaten, der Abgeordneten, der Journalisten, der Spekulanten, der Reihe nach vorgeführt, und auch darauf hat man hinzuweisen gewagt, daß

selbst die Richter und die Beamten menschlichen Schwächen zugänglich sind.

Schlecht ist die ganze jetzige Welt, Lüge ist alles. So liegt eigentlich die Sache, daß der Mensch zu seinem Glücke der Lüge bedarf. Die „Lebenslüge" als Lebensbedürfnis, wie sie uns Ibsen in der „Wildente" vorgeführt hat, sie ist die furchtbarste „Wahrheit", die das Drama uns bieten konnte.

Die Wahrheitsforderung im modernen Drama beschränkt sich aber durchaus nicht auf den stofflichen Inhalt, sie erfaßt als Kunsttheorie auch die künstlerische Form, die ganze Technik des Dramas. Wahrheit forderte man von der Handlung, Wahrheit forderte man von den Charakteren. Zunächst hatte das die günstige Wirkung, daß die gewissen Schablonenhandlungen und die gewissen Schablonenfiguren wenigstens für einige Zeit in den Hintergrund gedrängt wurden; das Liebes- und Heiratslustspiel mit seinem stereotypen Verlauf insbesondere, ferner der zerstreute Professor und der schwatzhafte Diener und das schnippische Kammermädchen und die boshafte Schwiegermutter und der verführerische Leutnannt und der schüchterne Assessor und die dumme Gans, welche die deutsche Jungfrau im deutschen Lustspiel zu spielen verurteilt war.

Aber darauf beschränkte sich der Wahrheitsdrang nicht. Alles sollte wahr sein im Stück und auch auf der Bühne: alles Unwahre sollte von ihr ferngehalten werden. Nach Möglichkeit wenigstens.

Ganz wahr kann ja die Bühne nicht sein. Nicht nur, daß man sich nicht wirklich auf ihr umbringt, die Könige keine Könige und die Köchinnen keine Köchinnen sind, daß die Wände, die Bäume von Leinwand sind und die Waffen von Holz und die Gifte aus Zuckerwasser, fehlt jedem Zimmer mindestens die vierte Wand und jeder Landschaft die Fortsetzung über den Souffleurkasten hinaus. Und das ist ein scheinbares Loch, das die Wahrheit auf der Bühne hat. Man muß beim Zuschauer an die Konvention appellieren, nach der es beim Theater nun einmal so üblich ist, daß sich an der Stelle der vierten Wand ein großes Loch öffnet, durch das die Zuschauer hineinsehen. Aber der ganze Realismus im Ausstattungswesen ist überhaupt eine rein äußere Zutat, er kann wegfallen, ohne den Realismus

der Dichtung zu gefährden. Man will ja den Zuschauer nicht täuschen, so daß er etwa gleich dem Landjunker in dem alten Lustspiele nach der Vorstellung den Intriganten durchprügeln soll; man will nur nicht, daß er empfinde, die Schauspieler spielen ihm etwas vor, was in Wirklichkeit sich gar nicht so zugetragen haben könnte. Und gerade in dieser Richtung hatten nun die Stücke selbst sehr viele Löcher. Neben der Konvention in der Einrichtung der Bühne, in der Ausstattung, war eine Konvention in der Einteilung und in dem Aufbau des Stückes und im Dialog entstanden.

Eine solche Konvention ist nun schon die Einteilung in Akte, und so haben manche, da sich die Heraushebung einzelner Abschnitte nicht vermeiden ließ, wenigstens die Bezeichnung „Akt" zu umgehen gesucht, wie man sogar den alten Namen Schauspiel, Trauerspiel, Lustspiel auszuweichen sich bemühte. Als unnatürlich galt jedenfalls die Hervorhebung einer besondern Pointe beim „Abgange" einer Hauptfigur im Aktschluß und am Schlusse des Stückes. Hier begegnete sich dieses formale Postulat mit dem Postulate des Verismus, das Stück solle nur ein Lebensausschnitt sein, nur aus Lebensausschnitten, aus „Vorgängen" bestehen. Und so gleichen die Akte mancher rein veristischen Stücke, ja oft die ganzen Stücke selbst, Hunden, denen der Schwanz abgehackt ist, und sie hören auf einmal auf, kein Mensch weiß warum. Vorbildlich haben hierin offenbar auch die Schöpfungen russischer Novellisten gewirkt. Was dort slawische Eigenart und gelegentlich auch technische Unbeholfenheit war, das wurde als künstlerische Absicht empfunden und getreulich nachgeahmt. Diejenigen aber, die einsahen, daß sich mit solchen abgehackten Abschlüssen germanische Art nie dauernd werde befreunden können, setzten an Stelle des früheren, künstlich aufgebauten Aktschlusses und Stückschlusses das unbestimmte Ausklingen. Diese Art hat den Vorzug, daß der Dichter seine Absicht nicht zu sagen braucht, daß er den Zuhörer anspornt, auch noch dann, wenn das Stück schon lange aus ist, nachzudenken, was des Dichters Absicht gewesen sei, daß er hiedurch anhaltender auf ihn einwirkt und daß man schließlich dem Dichter nicht ankann: denn er hat nichts Bestimmtes gesagt.

Ein Meister, in dieser Art „abzuschließen", ist Ibsen. Freilich, er hätte der äußern Vorteile, die sie dem Dramatiker bietet, nicht bedurft. Aber um so nötiger war manchen Andern das neue Prinzip. Es enthob sie der Mühe, nachzudenken, einen Gedanken zu ersinnen und ihn durchzuführen: es eröffnete ihnen überhaupt erst die Möglichkeit, Dramatiker zu werden. Der ganz gewöhnliche Blödsinn und Stumpfsinn vermochte sich so als Tiefsinn zu gebärden — gerade so, wie eine gewisse Theorie der Lyrik von vielen mißbraucht wird, und es manchem modernen „Lyriker" ermöglicht, die ersten stilistischen Versuche als tiefsinnige Gedichte drucken zu lassen, obwohl sie zusammenhängender Sätze entbehren und nur mittels hervorgestoßener Worte, Buchstaben, Interjektionen einem besonders intelligenten und phantasievollen Leser die Gelegenheit eröffnen, in diese Zeichen einen Sinn hineinzudeuten und, im Unterschied vom „Dichter", sich bei ihnen etwas zu denken. Das ist überhaupt ein Entwicklungsgesetz der Mode: sie begünstigt im Interesse der schlechter entwickelten Minderheit alles, was geeignet ist, die Vorzüge der Wenigen und die Mängel der Vielen in gleicher Weise zu verdecken. Das gilt von der Mode auf dem Gebiete der künstlerischen Produktion wie von der Mode auf dem Gebiete der Bekleidung. Daher die Modeerscheinungen wie der Reifrock, der unanständige Cul de Paris, ohne den zu erscheinen noch vor kaum fünfzehn Jahren einer anständigen Frau als Unmöglichkeit galt, die englischen Riesenschuhe, die hohen Puffärmel, die „Stirnfranserln" u. dgl. Alle sollen so aussehen, als ob sie große Füße, einen Blähhals oder Buckel, eine niedere Stirn und dgl. hätten, die Mode soll so sein, daß sie Mängel und Überfluß in gleicher Weise verhüllt. Das ist der natürliche Wunsch der Häßlichen, den zu verwirklichen ihnen hie und da mit Hilfe der Mode gelingt. Und niemand soll einem Drama einen logisch klaren Abschluß geben dürfen, das ist der natürliche Wunsch derer, denen die Grütze hiezu fehlt, und das wollte man der Dramatik eine Zeitlang als literarisches Postulat oktroyieren.

Aber auch die innere Gestaltung des Dramas wurde seitens der neuen naturalistischen Kunsttheorie Gegenstand der Aufmerk-

samkeit und von Postulaten. Vor allem entwickelte sich ein feines Gefühl für alle Schablonenszenen, insbesondere für das Schablonenhafte im Auftreten und Abgehen der Leute. Früher, wenn der Dichter einen Menschen auf der Bühne brauchte, ließ er ihn einfach kommen und er war halt dann da, und ob es plausibel war, daß er gerade jetzt kam, um das kümmerte man sich gar nicht. Wie die Maler und ihr Publikum seinerzeit kein Auge für die Perspektive und lange kein Auge für die umgestaltende Wirkung der Atmosphäre auf das Aussehen der Gegenstände hatten, so hatten die Dichter und das Theaterpublikum gar keine Empfindung für die Unwahrscheinlichkeit, die darin liegt, daß die Leute immer gerade dann kommen, wenn man sie notwendig braucht, oder wenn man sie gar nicht brauchen kann, oder daß sich die Leute, die im ersten Akt in Wien oder Berlin beisammen waren, im letzten Akt ganz zufällig ohne jede Verabredung in der amerikanischen Wildnis oder sonstwo begegnen. Aber das Publikum bekam langsam diese Empfindung, und jene Dramatiker, die sie noch nicht hatten, mußten das dann manchmal bitter büßen. Als zum Beispiel Wilbrandts „Bernhard Lenz“ im Burgtheater gegeben wurde, hatte das Publikum diese Empfindung schon vor dem Dichter voraus. In diesem Stück geschieht das, was ich eben beispielsweise erwähnte, daß die Personen des ersten Aktes sich in einem kleinen Wirtshause irgendwo in den Prärien ganz zufällig treffen. Da wurden die Zuschauer schon stutzig; als aber dann im letzten Akt die ganze Gesellschaft in Newyork wieder zufällig in einem Zimmer zusammenkam, einer nach dem andern, da wurde das Publikum böse. Und als es nun draußen an der Türe des wunderbaren Zimmers klopfte, da wußte man gleich, daß jetzt auch noch die Exliebhaberin des Helden, Sarah Roland, hereingeschneit kommen müsse und rief gleich den Namen der Schauspielerin, die sie darstellte: „Aha, die Pospischill“, ging es höhnend durch das Haus, bevor noch der Eintritt heischende Ankömmling von jemand erblickt wurde. Vom Dramatiker verlangt man heute, daß er das Kommen und Gehen der Leute motiviere, innerlich aus dem Stücke heraus, nicht mit einem bloßen Zufall, auch nicht so, daß man die Absichtlichkeit, die Künstlichkeit merkt.

Hiemit entfallen natürlich vollständig jene schablonenhaften Scheinmotivierungen, die man früher fast in jedem Konversationsstück fand. „Doch jetzt muß ich gehen", sagte einfach die Tante, wenn der Zeitpunkt da war, für den die Nichte ein Rendezvous vereinbart hatte. Warum sie „gehen muß", danach fragte niemand, der Dichter hatte ein übriges getan, daß er die lästige Tante selbst sagen ließ, daß sie gehen müsse — sie muß es doch wissen, und sonst braucht es niemand zu wissen. Wenn man aber dann später der Tante gerade bedurfte und der Dichter nicht soviel Zeit hatte, nach der Tante zu schicken oder gar die Szene in ihre Wohnung zu verwandeln, so sagte einfach eine der handelnden Personen: „Doch da kommt die Tante eben selbst" — und richtig kam die Tante eben selbst, und daß dieser Umstand konstatiert worden war, galt als hinreichend und war hinreichend für das gedankenlose Publikum, das Auftauchen der Tante zu erklären. Wenn niemand auf der Bühne sich wunderte, daß die Tante kam, warum sollte sich das Publikum wundern?

Also in dieser Richtung ist das „Dichten" heute viel „schwerer" geworden. Aber überhaupt hat die Theorie des Naturalismus dazu geführt, alles psychologisch zu vertiefen, die innern Seelenzustände der Individuen zu analysieren, uns den seelischen Prozeß darzulegen, der vor sich geht, bevor ein Mensch eine bestimmte Handlung setzt.

Aus einer Dramatik der Handlungen ist eine Dramatik der psychischen Vorgänge geworden. Und dabei verzichtet die moderne Dramatik auf das Hauptmittel, dessen sich die frühere Dramatik bediente, um innere Seelenvorgänge dem Publikum mitzuteilen, auf den Monolog.

Die Theorie des modernen Dramas hat den Monolog ganz verpönt mit der Begründung, daß in Wirklichkeit kein Mensch sich selber laute Reden halte. Vielleicht ist man in dem Kampfe gegen den Monolog eine Zeitlang etwas zu weit gegangen, aber noch sicherer ist, daß man früher in dem Gebrauche des Monologs viel zu weit gegangen war. Nahm man doch keinen Anstand, eine beliebige Person die ganze Vorgeschichte des Stückes in

Form eines Monologs dem Publikum erzählen zu lassen; man denke z. B. nur an die „Magnetischen Kuren“ von Hackländer.

Aber wie bequem machte es sich sogar ein Shakespeare! In „Richard III.“ tritt Gloster in einer Straße Londons auf, stellt sich hin und erzählt dem Publikum, was geschehen ist und wie die Situation sich augenblicklich verhält. Dann aber beschreibt er einfach sich selbst und gibt dem Publikum Aufschlüsse über seinen Charakter:

> Untauglich also, liebend zu verkosen
> Die Tage sänftlich feiner Rednerei,
> Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden usw.

Die innere Psychologie ist ganz plausibel. Richard von Gloster ist es in der Zeit des faulen Friedens langweilig geworden, zum Liebesspiele fehlt ihm die Eignung, darum verfällt er aufs Ränkespiel. Aber unwahr ist es schon, daß sich ein Mensch das so innerlich ausrechnet, daß er sich „vornimmt“, aus Langeweile „ein Bösewicht zu werden“. Und ganz sicher wird er sich nicht in einer Straße Londons hinstellen und diesen Gedanken laut aussprechen.

Die Theorie des modernen Dramas hat nun eine Zeitlang strenge jeden Monolog verpönt, nur dort, wo es plausibel wäre, daß ein Mensch einmal wirklich allein laut mit sich spricht, soll es zulässig sein. Vielleicht könnte man sagen, man sollte doch eine gewisse Konvention auch hier zulassen: „wenn es nur glaubhaft ist, daß ein Mensch jetzt diese Gedanken in dieser Folge denkt, so lassen wir ihn halt diese Worte laut sprechen!“ Ja, aber denkt denn der Mensch ganz so in Worten wie er spricht? Mit nichten, der Mensch denkt auch in Bildern, er denkt nicht nur im Geiste sprechend mit der Kehle, er denkt auch im Geiste sehend mit dem Auge, im Geiste hörend mit dem Ohr, im Geiste empfindend mit den Nerven. Mit einem Worte, wenn der Mensch laut denkt, denkt er ganz anders, als wenn er für sich denkt, und so gelangt, wenn ich auf der Bühne das rein innerliche Denken durch die Sprache markieren will, schon ein falscher Zug in das Ganze, nicht dadurch, daß die laute Stimme dazukommt, sondern dadurch, daß die Sprache den wirklichen psychologischen Vorgang beim bloßen Denken gar nicht getreu wiedergeben kann.

So sucht der moderne Dramatiker alles, was früher bequem mittels eines Monologes über Geschehenes, über Absichten, über innere psychische Vorgänge den Zuhörern mitgeteilt wurde, in Dialoge aufzulösen, und man soll überdies die Absicht nicht merken, sondern auch der Dialog, der diesem Zwecke dient, muß sich zwanglos in den Rahmen des Ganzen fügen.

Aber nicht nur den Monolog hat man dem Dramatiker weggenommen, noch eine andere Eselsbrücke wurde ihm versperrt: das „Beiseitesprechen". Früher stand es ganz beim Dichter, was von dem auf der Bühne Gesprochenen jeder der auf der Bühne Anwesenden hören solle und was nicht. Es stand beim Dichter, jeden Einzelnen jeden Augenblick für so lange taub zu machen, als es ihm beliebte. Auch blind natürlich. Der Meier brauchte nur zu sagen, „jetzt werde ich mich verstecken, daß mich der Müller nicht sieht", und sich in einen Lehnstuhl zu setzen oder sich eine Tischdecke umzuhängen — und wenn nun der Müller hereinkam, konnte er den Meier partout nicht sehen, obwohl das ganze Publikum ihn sah und obwohl der halbe Kopf und der halbe Bauch des Meier aus dem Lehnstuhl und die ganzen Beine des Meier aus dem Tischtuch heraussahen. Der Müller war eben mit einem Mal blind, aber nur Meier-blind: alles sah er, nur den Meier nicht. Und ebenso war der Müller Meier-taub. Während der Müller ähnlich wie Herzog Gloster laut seine Absicht, ein Bösewicht zu werden, den vier Wänden verkündete, auseinandersetzte, was er alles an Schändlichkeit mit dem Meier vorhabe und wie er dessen Braut Lieschen oder Röschen oder Mariechen oder Suschen dem Meier listig abgewinnen wolle, konnte der Meier unter der Tischdecke oder im Fauteuil diese Eröffnungen mit den herrlichsten Glossen begleiten. „O du Spitzbube", „Gut, daß ich das weiß", „Dir werd' ich schon einen Riegel vorschieben" u. dergl. Aber nicht nur der verborgene Meier konnte ungehört von Müller Reden halten, in jeder „Gesellschaft" war es möglich, daß einer ganz laut, so daß man es bis in die vierte Gelerie hörte, von seinem neben ihm stehenden Vorgesetzten sagen konnte: „So ein Esel" u. dergl. Er brauchte nur den Kopf etwas schief zur Seite gegen das Publikum zu halten und mit den Ohren gegen den „Esel" zu

deuten, und das Publikum wußte, „aha, das darf jetzt der „Esel“ nicht hören“ — und er hörte es wirklich nicht. Freilich, ganz vermag auch das modernste Drama die Konvention nicht zu vermeiden, wenn es Gesellschaftsszenen enthält, wie einen Jour, eine Soiree, in denen eine größere Anzahl von Leuten auf der Bühne versammelt ist. Da reden ja doch immer mindestens zwölf zugleich. Wenn das naturgetreu gemacht wird, hört der Zuhörer nur ein Riesengeschrei, aber er versteht kein Wort. Deshalb müssen nun abwechselnd die einen das Reden nur markieren, und es dürfen nur die Gruppen, deren Gespräch man hören soll, der Reihe nach vernehmbar werden. Da muß der Regisseur nachhelfen und das geschickt machen, damit das Loch, das notwendig entsteht, unauffällig verdeckt wird.

Aber auch in einer andern Richtung ergab sich eine Konsequenz aus dem Wahrheitsprinzip für die Sprechweise. Im Leben spricht fast niemand die reine Schriftsprache, schon gar nicht in den sogenannten „niederen Ständen“, und da ja diese eine große Rolle im modernen Drama spielen, drangen in breitem Strome die Dialekte auf die Bühne. Berlinerisch und, dank Gerhart Hauptmann, Schlasisch, bei österreichischen Dramatikern natürlich die österreichischen Dialekte. Nicht, daß der Dialekt erst im modernen Drama eingeführt worden wäre. Ehren Hugh Even in den „Lustigen Weibern von Windsor“ spricht schon unverfälschten Dialekt, und auch die Birch-Pfeiffer wußte recht gut, daß man mit dem Dialekte Bühneneffekte erzielen kann. So nahm sie wohl keinen Anstand, die „Grille“ hochdeutsch reden zu lassen, aber in „Dorf und Stadt“ mußten der Lindenwirt, das Lorle und das Bärble „schwäbeln“ nach Herzenslust des Publikums. Tiefer in der Sache ist schon Anzengruber gegangen. Er läßt seine Bauern stets Dialekt reden, nur die Gebildeten bedienen sich der Schriftsprache. Aber sein Dialekt ist ein Phantasiedialekt, der nirgends gesprochen wird, und dasselbe gilt von dem „Messingisch“, das man die Leute in den dramatisierten Erzählungen Fritz Reuters und in Stücken wie Wilbrandts „Johann Ohlerich“ reden ließ.

Aber nun kam der echte Dialekt, freilich oft so echt, daß man ihn nicht verstand; und es kam die Nuancierung und der

Dialekteinschlag auch bei den Leuten, die in der Schriftsprache redeten, und mit dem Dialekt kam eine endlose Reihe der trivialsten, ja auch der ordinärsten Ausdrücke und der verschiedenen lokalen Bummelwitze. Eine Zeitlang zum Beispiel mußte in jedem Berliner Stück wenigstens einmal das Wort „Schaf" oder das Wort „quatschen" vorkommen, und seitdem „Bjarne P. Holmsen" (Holz und Schlaf) den „heiligen Bimbam" novellistisch eingeführt und Hauptmann ihn dramatisch verwertet hatte, fehlte dieser „heilige Bimbam" fast in keinem Stücke der jugendlichen Dramatiker beiderlei Geschlechts. Und es kam die abgebrochene, zerhackte, stoßweise, abgerissene Art, zu reden, wie sie ja oft im Leben sich findet und daher manchmal auch im Drama ganz am Platze ist. Jedenfalls war dies eine wohltätige Reaktion gegen die Schablone, die früher geherrscht hatte, gegen die bloße Schönrednerei, gegen falsches Pathos und hohle Tiraden, gegen die wohlgesetzten Plaidoyers des Raisonneurs im französischen Konversationsstück. Aber natürlich blieb die Übertreibung nicht aus. Die früher gedankenlos in der Schablone des alten Stils gearbeitet hatten, machten nun den neuen Stil zur Schablone für ihre Gedankenlosigkeit, und je talentloser einer war, desto tiefer griff er in den Kot der Straße. Denn da Leute von zweifelhafter Begabung im Eifer des Naturalismus sich manchmal trivial, ordinär und gemein ausdrückten, wurde Plattheit, Trivialität und Gemeinheit von vielen als Beurkundung von Talent angesehen.

Aber diese Ansicht war schon öfter dagewesen. Der ganze Naturalismus ist nichts neues: er liegt immer im Hinterhalt als wohltätige Reaktion gegen leere Schönheitskunst. Nur wurden die Postulate theoretisch nie so logisch und scharf entwickelt, wie in den letzten Dezennien, in denen sie zu einer völligen Revision der Theorie der einzelnen Kunstformen geführt haben. Eine Periode des Naturalismus war zum Beispiel zur Zeit der Stürmer und Dränger, und auch damals verwechselten viele Gemeinheit im Ausdrucke mit Natürlichkeit, Originalität und Genialität. Wenn wir in den „Anmerkungen übers Theater" von Jakob Michael Reinhold Lenz blättern, finden wir manches, was uns an die Theorie der modernen Dramatik erinnert. Es ist dies um so

wichtiger, als Lenz, einer der Begabtesten der damaligen „Modernen", eine Zeitlang in so engem Kontakte mit Goethe stand, daß er nicht nur um die bei Friederike von Sesenheim freigewordene Stelle sich bewerben konnte, sondern daß einige seiner Dramen und die „Anmerkungen übers Theater" bei ihrem Erscheinen von Manchen Goethe selbst zugeschrieben wurden. Unsere Modernen verlangen bekanntlich eine psychologische Vertiefung der Charaktere und stellen sich, manche vielleicht aus der Not der Erfindungsarmut eine Tugend machend, auf den Standpunkt, daß es bei der Handlung auf das „Was" eigentlich gar nicht ankomme, sondern nur auf die Naturtreue. In ähnlicher Weise wendet sich schon Lenz (Gesammelte Schriften, Tieck, II., S. 212) gegen den Satz des Aristoteles, es sei „die Fabel der Grund (Prinzipium) und gleichsam die Seele der Tragödie", und er erklärt, „es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist."

Solange der extreme Verismus in der Theorie des Dramas herrschte, war natürlich auch der Vers ausgeschlossen, denn die Leute reden ja nicht in Versen miteinander. Und dann sind Verse — wenn sie gut sind — eine Verschönerung der Sprache. Wenn aber den Schönheitskünstlern das Wahre, sobald es nicht schön war, als kein Gegenstand der Kunst galt, erachteten manche Wahrheitsfanatiker das Schöne schon an sich, ganz unabhängig davon, ob es gegen die Wahrheit verstieß, als grundsätzlich von der Kunst ausgeschlossen. Nun, heute ist man in dieser Richtung schon wieder milder geworden, da ja Hauptmann durch sein eigenes Beispiel die Erlaubnis gegeben hat, daß man gewisse Stoffe auch mit Vers und Reim behandeln dürfe.

Auch in den Stoffen selbst aber sind Zugeständnisse gemacht worden. Zunächst hat Hauptmann ganz geschickt den Märchenstoff und mit ihm den Vers in den Fiebertraum des erkrankten Maurerkindes Hannele eingeführt. Dann folgte er mit einem selbständigen Märchendrama in Versen, und sofort beeilte sich alles, auf Grund der hiemit erteilten Dispens Märchen zu

dichten. Aber auch dem historischen Drama hatte Hauptmann, da er seinen „Florian Geyer" schrieb, schließlich wieder den Passierschein erteilt. Einen ernsten Versuch, dem Probleme beizukommen, wie man einen historischen Stoff im modernen Sinne dramatisch gestalten könnte, machte dann Sudermann mit seinem „Teja". Gar manche mögen seither von ähnlichen Intentionen ausgegangen sein. Tatsächlich aber liegt die Sache heute noch so: Es ist wieder erlaubt, historische Dramen zu schreiben, aber können tut es niemand.

Aber nicht nur die stoffliche Gestaltung und die Form des Dramas hat der Naturalismus erfaßt, auch die Art der Aufführung. Die neue Periode des Naturalismus in der Darstellungsart wurde gleichsam eingeleitet mit einer Reform in den Äußerlichkeiten und dem Rahmen der Aufführung, in den Dekorationen und Kostümen. Wohl war man schon längst davon abgekommen, historische Stücke in französischer Hoftracht spielen zu lassen, aber immerhin enthielten Dekoration und Kostüm viel Schablonenhaftes. Im Jahre 1874 war es nun, daß die Meininger in Berlin im „Julius Cäsar" mit ihrem Stil und ihrer Art vor ein größeres Publikum traten. Gleich den englischen Präraphaeliten sahen sie auf die historische Treue in dem dekorativen Moment. Sie hatten aber auch die Empfindung für eine störende Unnatürlichkeit in der Darstellung: die Hauptrolle pflegte man nämlich meist so gut zu besetzen, als es eben ging, um die kleinen Rollen, insbesondere um die Volksmassen, kümmerte sich aber kein Mensch. Den deklamatorischen Stil in den Einezlrollen ließen nun die Meininger unberührt, aber sie empfanden, wie störend unnatürlich die plumpe Unbeweglichkeit der Massen sei, sie wurden Naturalisten hinsichtlich der Komparserie, noch bevor der Naturalismus für die Einzelrollen wieder schauspielerisches Prinzip geworden war. Die Komparserie mußte mit agieren, sie mußte sich so benehmen, wie sich in den vorgeführten Fällen Höflinge, Soldaten, Volksmassen usw. wirklich benehmen.

Mit dem naturalistischen Drama kam aber überhaupt die naturalistische Schauspielkunst wieder zu Ehren. Längst hatte es zwei sich befehdende Richtungen in der Schauspielkunst gegeben, eine mehr deklamatorische und eine mehr realistische. Schon

zu Zeiten der Neuber hatte dieser Streit bestanden. Ihren stilisierten, gezierten und konventionellen Bewegungen und ihrem deklamatorischen Ton setzten Schönemann und seine Gesellschaft das Prinzip der Natürlichkeit entgegen. Als Frau Schröder, die Mutter des berühmten Schauspielers Ludwig Schröder, im Jahre 1742 die Führung der Schönemannschen Truppe übernahm, da hielt sie es bald nach Eröffnung der Vorstellungen in Hamburg für angezeigt, in einem „Vorspiele" allegorisch anzudeuten, daß man sich an die Natürlichkeit halten wolle, indem in diesem Vorspiele der „Natürlichkeit" die Führerschaft in der Komödie von der „Weisheit" übertragen wurde. Tatsächlich ging man, nachdem sich eine starre Konvention in Bewegung, Mienenspiel und Sprechweise gebildet hatte, zunächst im Lustspiele wieder davon aus, die Vorbilder der Darstellung nicht in Schauspielern der Bühne zu suchen, die diese und jene Art und Unart eingeführt hatten, sondern in den Menschen des Lebens. Hamburg ist von Schönemann an der Hauptsitz des Natürlichkeitsstrebens in der Schauspielkunst gewesen. Der junge Schröder selbst war dort zweimal Direktor. Aber die Richtungen wechseln, und so hatte die Natürlichkeitsrichtung der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, da sie schließlich selbst zur Schablone wurde, wieder eine idealisierende Gegenströmung hervorgerufen, das Drama in Prosa machte wieder dem Drama in Versen Platz, und der idealisierende Stil schuf sich in Weimar unter der Oberherrlichkeit Goethes ein Zentrum. Und die neue Reaktion hiegegen war wieder jenes Anschwellen des Realismus in der Schauspielkunst, das wir beobachten konnten. Als Extrem ist der Idealismus wie der Realismus des Darstellers falsch. Es ist ebenso schlecht, wenn der Schauspieler die Verse singend und brüllend herausschmettert, als wenn er, wie es auch nicht selten geschieht, Personen, die der Dichter mit Schwung in der Rede und Gebärde gezeichnet hat, herabzieht in die Trivialität des Alltags. Mit dem historischen Drama insbesondere geht es eben unsern Schauspielern nicht viel besser als unsern Dichtern: sie mühen sich noch immer vergebens, den richtigen Stil dafür zu finden. Der bloße Naturalismus allein reicht da nicht aus: die leere Schönrederei tuts aber auch nicht.

Gastspiel des Frl. Rabitow im Burgtheater.

1. „Gretchen“.

16. Jänner 1901.

Am Mittwoch hat im Burgtheater Fräulein Rabitow vom kgl. Hoftheater in München als „Gretchen“ debütiert. Fräulein Rabitow scheint eine intelligente Schauspielerin zu sein und ihre Lehrjahre zu fleißigem Studium verwendet zu haben, auch ist ihr Organ in der Tiefe weich und wohlklingend. Sie ist aber nicht nur kein Gretchen, es macht sich auch im Laufe ihrer Darstellung nirgends eine künstlerische Individualität bemerkbar; auch fehlt ihrer Stimme in der höheren Lage der helle Klang, es tönt da alles nur gehaucht und gedeckt, höchstens forciert — aber nicht mit der Bruststimme gebracht, ohne gutturalen Ansatz — in der Art also etwa, wie wir sie an Fräulein Hassan kennen gelernt haben. So bekommt man, hört man ihr einige Zeit zu, eine ordentliche Sehnsucht, einmal wieder ein paar helle Laute — von irgend jemand anderm zu hören. Die Neubesetzung des Valentin, der sich bei Reimers in den besten Händen befunden hatte, war wohl nicht notwendig, aber immerhin war Herr Paulsen gut. Geradezu störend aber war Fräulein Clemens als Lieschen: sie kann kein „s“ und kein „z“ sprechen; man nennt das „zuzeln“. Auch sonst ließ die Aufführung allerlei, so bei manchen Kenntnis der Rolle, bei vielen Tempo vermissen. Trotzdem fehlte es nicht an Beifall. Auf der Galerie applaudierten gelegentlich einige, als würden sie gezahlt dafür.

2. „Elisabeth“ im „Glück im Winkel“.

19. Jänner 1901.

Im Hofburgtheater hat letzten Samstag Fräulein Rabitow die Elisabeth in Sudermanns „Glück im Winkel“ gespielt. Die Hoffnungen derer, die gemeint hatten, nur das Gretchen liege dieser Künstlerin nicht, erst in einer Konversationsrolle werden sich alle ihre Vorzüge zeigen, haben sich aber nicht erfüllt. Der Mangel der Innerlichkeit des Wesens und der

tragischen Kraft des Organs trat hier nur noch deutlicher hervor. Wenn Fräulein Rabitow engagiert werden sollte, dürfte es in nicht allzu langer Zeit eine Reihe von Leidtragenden geben: das Burgtheater, das Publikum — und Fräulein Rabitow selbst, da sie viel zu viel ehrliches Streben zeigt, als daß sie sich in einer Stellung würde wohl fühlen können, wie jene, in die sie hier bald gedrängt werden dürfte. Den Freiherrn von Röcknitz gab Herr Devrient. Er gab einen weltmännischen Dutzendjunker; dem ganz verfluchten Überkerl aber, der in dieser Rolle steckt, suchte er vergeblich mit Schreien und äußern Gewaltmitteln beizukommen. Die Leute lächelten, da Herr v. Röcknitz Herrn Rektor Wiedemann die brutale Versicherung gab, daß Frau Elisabeth sich nicht glücklich fühle, und sie lachten, als er erklärte, daß er „Weiber brauche", als er behauptete, Frau Elisabeth zittere vor ihm, und als er mitteilte, wie außerordentlich dieses Weib küssen könne.

Halbes „Jugend".

Deutsches Volkstheater. 23. Jänner 1901.

„Ew. Exzellenz haben mit geehrtem Schreiben vom 10. d. M. ad Z. 9623 Pr. ex 1896 den Wunsch ausgesprochen, meine Ansicht über die Frage der Zulassung des Liebesdramas „Jugend" von Max Halbe zur Aufführung an einem Wiener Theater kennen zu lernen. Ich erlaube mir daher dieselbe frei und unumwunden auszusprechen und füge hinzu, daß ich kein Bedenken tragen würde, für sie jederzeit und überall einzustehen.

„Ich halte Halbes „Jugend" für eines der bedeutendsten, ergreifendsten Dramen, welche die deutsche Literatur seit vielen Dezennien geschaffen hat, für eine Dichtung, die dem Autor ungeachtet der Mißerfolge seiner späteren dramatischen Arbeiten „Der Amerikafahrer" und „Lebenswende", einen ehrenvollen Platz in der Literaturgeschichte für alle Zeiten sichert.

„Einem wirklich literarischen Werke gegenüber kann auch die Zensur einen ganz andern Standpunkt einnehmen als gegenüber jenen ephemeren Produkten der Tantiememacherei, mit

denen unsere Bühnen jährlich überschwemmt werden, und alle Inhibierungsversuche erhöhen nur die Spannung, bis diese so stark wird, daß sie schließlich doch jeden Widerstand überwindet. Denn seine Wirkung liegt nicht in einem sensationslüsternen Anknüpfen an aktuelle Tagesfragen, sondern in der ergreifenden, lebenswahrer Vorführung rein menschlicher, seelischer Vorgänge.

„Aber ganz abgesehen von der Gediegenheit des Dramas, die es jener literarischen Rücksicht würdig macht, ohne welche ja auch viele Dichtungen unserer Klassiker von der Bühne ausgeschlossen geblieben wären, scheint mir wirklich in ihm nichts Bedenkliches enthalten zu sein. Wohl sind Bemerkungen über einen Teil der kirchlichen Liturgie bildende Zeremonien in die dramatischen Wechselreden eingeflochten, aber nirgends in einer Weise, welche eine Kritik in sich schließt oder auch nur anregen will, sondern stets würdevoll und ernst gehalten, ohne jede spöttische oder parodierende Nebenabsicht. Die zwei katholischen Priester, so verschieden sie in ihrem Charakter sind, werden doch beide als religiöse, von den besten Intentionen erfüllte Männer hingestellt, die eben nur in ihrer allgemeinen Lebensanschauung, ihrer inneren Natur, ihren Ansichten über die zum gemeinsamen Ziele führenden Wege auseinandergehen. Schigorski ist von den aufrichtigsten Absichten für das Heil des jungen Mädchens erfüllt, er ringt die nur diskret angedeutete Neigung zu diesem tapfer nieder, man kann nicht einmal sagen, in ihm sei ein starrer Zelot geschildert, denn der Ausgang des Dramas gibt dem seinem Naturell innewohnenden Mißtrauen schließlich recht. Aber auch Pfarrer Hoppe vertritt nicht etwa eine laxe Lebensphilosophie, man solle der Jugend die Freuden der Sünde nicht stören; wenn er einen Fehler hat, ist es nur das aus edelster Menschenliebe und inniger Liebe zu den Seinen resultierende Vertrauen, ein Fehler, der nur Fehler wird, weil das Vertrauen sich getäuscht hat, der aber vom Dichter zu einem wahrhaft schönen Zuge im Bilde des Charakters des alten Mannes erhoben wird.

„Ich habe aber gelegentlich den Vorwurf aussprechen hören, Halbes „Jugend" sei unsittlich, weil sich ein junges Mädchen einem jungen Manne freiwillig hingibt. Ich habe einer Aufführung der Dichtung in Berlin beigewohnt und bei diesem An-

lasse den vollen Eindruck gewonnen, daß bei entsprechender Darstellung auch ein keusches Empfinden in nichts verletzt wird, da Annchen nicht aus Berechnung oder im Verlaufe eines sich sinnlich zuspitzenden Verhältnisses so handelt, sondern alles gerade aus der reinen Unverdorbenheit ihres Gemütes und ihrer vollkommenen Selbstlosigkeit heraus entwickelt ist. Wie Gretchen dem Manne, den sie liebt, ohne jedes Zaudern alles gewährt und trotzdem eine Verkörperung edler Weiblichkeit bleibt, so wirkt auch die Hingebung der Heldin der Jugend nicht verletzend und abstoßend, sondern ist gerade in ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit unsagbar rührend und ergreifend.

„Aber auch die Möglichkeit einer Nutzanwendung für junge Mädchen, sie mögen immerhin ihren natürlichen Trieben folgen, ist vollkommen ausgeschlossen, denn nicht nur wird im Gegensatz zur Heldin der Held mit deutlich hervortretenden Zügen von Egoismus gezeichnet, es wird uns auch die ernste, bittere Reue des Mädchens und ihr tragischer Untergang vorgeführt, mit dem der Dichter, den überlieferten Gesetzen der Ästhetik und der Ethik folgend, ihr Verschulden sühnt.

„Auf Grund dieser meiner Anschauungen habe ich seinerzeit auch den Versuch gemacht, die Bewilligung zur Aufführung von Halbes „Jugend" am Hofburgtheater zu erlangen, und ich habe diesen Versuch erst aufgegeben, als er mit Rücksicht auf das inzwischen erfolgte staatliche Zensurverbot völlig aussichtslos wurde."

Ich übe nur mein gutes Recht aus, wenn ich zur Beurkundung meiner Ansichten über den ästhetischen und ethischen Wert von Halbes „Jugend" dieses Gutachten, das ich seinerzeit der staatlichen Zensurbehörde erstattete, veröffentliche, denn es enthält ja nichts als *meine eigenen* Ansichten, und der Zeitraum, der seit seiner Abfassung verflossen ist, ist viel zu lang, als daß die endliche Erteilung der Bewilligung zur Aufführung mit ihm in irgendwelchen kausalen Zusammenhang gebracht werden, ich also in den Schein geraten könnte, als wolle ich mir ein Verdienst in dieser Richtung vindizieren. Hatte ich doch selbst inzwischen neuerlich das Aufführungsrecht für das Burgtheater erworben und abermals die Aufführungsbewilligung von der Hoftheater-

zensur zu erreichen versucht, freilich nur mit dem Erfolge, daß in meiner Gegenwart die Anregung gemacht wurde, den von mir der Hoftheaterbehörde erstatteten Bericht über Halbes „Jugend“ und Sudermanns „Johannes“ — dem fürsterzbischöflichen Ordinariate zuzumitteln.

Diese „Anregung“ enthält die Aufklärung, wo wir die ideale Ursache des hartnäckigen Widerstandes zu suchen haben, den die Zensur bei uns der Aufführung der „Jugend“ so lange entgegensetzte. Die „ideale“ Ursache ist aber die Ursache, die schon durch den bloßen Gedanken an sie, durch die bloße „Idee“ wirkt. Es ist gar nicht nötig, daß die kirchlichen Gewalten im einzelnen Falle Rekriminationen gegen ein Stück erheben — die bloße Besorgnis, sie könnten es tun, wirkt schon wie die Tatsache. Und so mag es auch geschehen, daß dann gelegentlich die weltlichen Behörden kirchlicher sind als die kirchlichen Behörden selbst. Ich glaube, man könnte eigentlich den staatlichen Zensurbehörden gar keinen größern Dienst erweisen, als wenn man ihnen ihre durch kein Gesetz beschränkte und geregelte Zensorenherrlichkeit abnähme. Denn sie sind es heute, die für alle das Bad ausgießen müssen, die es allen recht machen sollen und daher niemand recht machen können.

Alle wollen sie beschützt sein von der Zensurbehörde, die kirchlichen Behörden und die Hofbehörden und die Militärbehörden und die Richter und der Adel und das Großkapital, und alle wieder verlangen diesen Schutz für das gesamte Gebiet von Interessen, die sie vertreten und denen sie den Charakter von ewigen Ideen oder doch von staatserhaltenden Notwendigkeiten vindizieren. Und die Zensurbehörde soll das feine Taktgefühl haben, daß sie alle diese Ideen, das heißt alle diese Machtkreise schützt, ohne daß diese sich und ihrer Würde etwas vergeben und bei ihr erst bittlich einschreiten müßten! Und so stellt die Zensur, offene Rekriminationen oder heimliche Knuffe und Rippenstöße fürchtend, jene Machtkreise, deren Wünschen sie gerecht werden möchte, oft gerade bloß, indem sie durch ihr Einschreiten erst autoritativ anerkennt, daß in der einen oder andern Richtung etwas nicht in der Ordnung sei — bei den Behörden und Machtkreisen, zu deren Gunsten sie interveniert; und demgemäß erntet

sie auch schließlich so oft von der einen Seite Spott — von der andern Undank.

Halbes „Jugend“ ist bedenklich, so hat uns die Staatsbehörde Jahre hindurch versichert, und in verschiedenen Blättern konnten wir lesen, daß das Stück vom kirchlichen Standpunkte aus wirklich bedenklich sei. Nun, die Zeitungen brauchten das ja nicht zu verstehen: aber die Staatsbehörde muß es verstehen. Halbes „Jugend“ kann vom „kirchlichen Standpunkte“ aus nur bedenklich erscheinen, wenn die leitenden kirchlichen Persönlichkeiten solche Geistliche perhorreszieren, die gleich dem Pfarrer Hoppe von dem Geiste der Nachsicht und Milde erfüllt sind gemäß den Vorschriften jenes Christentums, von dem es in der heiligen Allianz heißt, daß es die „Vorschriften der Gerechtigkeit, der christlichen Liebe und des Friedens“ verkünde. Und so haben die Staatsbehörden, indem sie Halbes „Jugend“ verboten, nur die kirchlichen Oberen in den Augen solcher, die ihnen unbefangen gegenüberstehen, angeklagt, nicht aber sich ihnen als Beschützer erwiesen. Und zuletzt ist das Stück dennoch gegeben worden! Wirkliche Dichterwerke dauernd zu unterdrücken vermag eben die Zensur doch nicht. Da ließe sie besser auch den Versuch bleiben.

Das Deutsche Volkstheater hatte sein Bestes getan, der Dichtung eine würdige Darstellung zu geben, und reicher Beifall lohnte dem Dichter, dem Regisseur und den Schauspielern. Das meiste Lob verdient vielleicht Herr Kramer, nicht etwa, weil er der allerbeste gewesen wäre, sondern weil er der Rolle des jungen Studenten in solchem Maße gerecht wurde, obwohl sie seiner künstlerischen Individualität widerstrebt. Von rührender Innigkeit und zartester Keuschheit war Frau Retty, und doch ließ sie dabei die Kraft der erwachenden Sinnlichkeit in der Brust des reinen, unberührten Mädchens nicht vermissen. Mit scharfer Charakteristik, aber auch ohne jede Übertreibung, gab Herr Kutschera den Kaplan Gregor v. Schigorski und mit ergreifender Wärme und Schlichtheit Herr Eppens den Pfarrer Hoppe. Auch Herr Licho fand sich mit der schwierigen Rolle des Kretins Amandus vortrefflich ab: er hat seinen Mißerfolg in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“ wieder wett gemacht.

Flachsmann als Erzieher. Tragödien der Seele.

Flachsmann als Erzieher, Lustspiel von Otto Ernst, im Burgtheater, Tragödien der Seele, Schauspiel von Robert Bracco, im Deutschen Volkstheater 1. Februar 1901.

Otto Ernsts neues Lustspiel, die Schulkomödie „Flachsmann als Erzieher", wurde am 1. Februar 1901 im Burgtheater unter dem demonstrativen Beifalle der Gutgesinnten zum ersten Male gegeben. Ewig schade, daß Otto Ernst nicht Schullehrer geblieben ist. Welch tüchtiger Jugendbildner muß er gewesen sein, er, mit jener warmen Liebe zum Berufe des Volksschullehrers und jener tüchtigen Gesinnung, wie sie so oft und aufdringlich im „Flachsmann" betont werden. Aber anständige Gesinnung allein macht noch nicht zum Theaterdichter. Auch der Lehrer braucht noch etwas außer der Gesinnung: Können; und das braucht auch der Dramatiker. Und daran fehlt es im „Flachsmann". Nicht, als ob Otto Ernst nichts „könnte". Er kann etwas, aber es ist das dramatisch Schlechte, Verwerfliche, was er kann: billige Wirkungen dadurch erzielen, daß er den banausischen Instinkten der Menge schmeichelt und daß er unter Anwendung der abgebrauchtesten, ältesten Theatermittel seinen Erfolg auf die längst bewährte Kraft von Wahrheiten stützt, deren Richtigkeit heute nur mehr Idioten öffentlich zu bestreiten wagen — mögen immerhin manche maßgebende Persönlichkeiten ihnen gelegentlich durch ihre Taten ins Gesicht schlagen.

Es ist das alte Rezept des Schablonenlustspiels mit seiner Spekulation auf die — sagen wir, Naivität der überwiegenden Mehrzahl der Leute. Man nimmt zwei Menschen. Der eine wird als gescheiter, liebenswürdiger, anständiger Mensch geschildert: der vertritt die richtigen Ansichten, die Prinzipien der guten Sache. Der andere wird als bornierter, widerlicher Kerl geschildert, außerdem noch als Schuft und Bösewicht: der vertritt die irrigen Ansichten, die zu befehdenden falschen Prinzipien. Nun kommen die zwei in einen Konflikt, der Schuft ist natürlich auch noch der Vorgesetzte. Der Vorsitzende entwickelt dem Unter-

gebenen in der dümmsten Weise seine blöden Ansichten. Natürlich läßt sich der Untergebene die Gelegenheit nicht entgehen, in mannhafter Weise dem Vorgesetzten entgegenzutreten; erst beweist er dem Vorgesetzten indirekt, daß dieser ein Esel ist, und zum Aktschluß sagt er es ihm auch noch direkt: Sie sind ein Mordsesel (ein „miserabler Bildungsschuster" heißt es in unserm Falle). Maßloser Jubel des Publikums. Nun kommt natürlich die Nemesis. Im zweiten Akt steht es sehr schlimm um den „Braven". Disziplinaruntersuchung, feiges Sichzurückziehen der Kollegen, drohender Sieg des „Bösen" — nur „sie" stellt sich an die Seite des „Braven". Aber wir haben ja auf dem Theaterzettel „Lustspiel" und im Personenverzeichnis den Namen eines noch höheren Vorgesetzten gelesen, der bisher noch nicht aufgetreten ist. Also nur keine Besorgnisse! Und jetzt kommt der noch höhere Vorgesetzte, und der ist natürlich ein ganz Gescheiter und ganz „Braver", der Kopf und Herz auf dem richtigen Fleck hat und unter einer kratzbürstigen Außenseite ein goldenes Gemüt verbirgt. Das ist nun einmal so bei allen ganz hohen Vorgesetzten — auf dem Mars oder bei den Hottentotten. Der kann den Rehbraten und den Schöpsenbraten an dem Geruch unterscheiden. Sie haben Ihren Vorgesetzten einen Esel genannt? herrscht er den Lehrer an. Nein, sagt dieser, ich habe ihn einen Mordsesel genannt. Das Publikum gerät vor Entzücken außer Rand und Band. Sie haben ja recht, fährt der ganz hohe Vorgesetzte fort, er ist ein Mordsesel — neuerlicher Beifallssturm — aber das darf der Untergebene seinem Vorgesetzten nicht sagen — das Publikum wird unruhig — das darf nur ich Ihrem Vorgesetzten sagen — neuerlicher Beifallssturm — und daher werden Sie ihn jetzt um Entschuldigung bitten. Nein, sagt der gesinnungstüchtige Untergebene. Hm! meint der Vorgesetzte, so muß ich Ihnen einen Verweis geben. Dann nehme ich meine Entlassung, entgegnet mannhaft der Untergebene. Verzwickter Fall! Da zeigt es sich jetzt, wie gut es war, daß der Dichter den Vertreter der individuellen Freiheit im Unterrichte zu einem anständigen Menschen, den Vertreter des bornierten Drillsystems aber zu einem Schufte gemacht hat. Der arme Regierungsschulrat könnte wahrlich nicht anders, als den vernünftigen Lehrer davonjagen,

und den Drilltroddel Oberlehrer bleiben lassen, und das Unglück der Kinder wäre auf weitere Dezennien besiegelt. Aber nun stellt sich heraus, der Drilltroddel mit dem Korporalstocke sei ein Schuft, er habe seine Zeugnisse gefälscht: Also „marsch hinaus!" kann der Herr Regierungsschulrat zum bösen Oberlehrer sagen, kann den braven Unterlehrer gleich zum Oberlehrer machen und „sie" zur Belohnung für beide in seine Arme legen. Ja, das ist schön, das ist erhebend, das ist Poesie! Und in beseligendem Vertrauen darauf, daß schließlich doch immer das Gute siegt, weil ja über uns allen die hohen Oberbehörden wachen, kann man endlich einmal mit dem herrlichen Doppelglücksgefühl, gesinnungstüchtig und doch in Harmonie mit einer hohen Oberbehörde zu sein, nach Hause gehen. Und das beglückt die Leute so sehr: die meisten machen ja so gerne beiden ihre Verbeugung, der Gesinnungstüchtigkeit — im Theater, der hohen Oberbehörde — im Leben.

Dem Stücke wurde eine treffliche Darstellung zu teil. Herr Heine als der böse Flachsmann (zu dem der Autor in etwas anachronistischer Weise wohl Mr. Gradgrind aus Dickens' „Hard Times" zum Vorbild genommen hat) erwies sich als tüchtiger, diskreter Schauspieler. Herr Thimig als Regierungsschulrat, Herr Kracher als Schulinspektor, Herr Treßler, Herr Devrient, Herr Gimnig als Lehrer, Herr Römpler als Schuldiener, sie alle machten sich um den Erfolg des Abends verdient. Die Hauptträger desselben aber waren Herr Reimers als Lehrer Flemming und Fräulein Medelsky als die den „braven" Flemming liebende „brave" Elementarlehrerin Gisa Holm. So offene, frische, gesunde, fröhliche, anständige Bursche wie dieser Flemming, die liegen Reimers ganz besonders und an ihnen hat er sich das Rüstzeug geholt, mit dem er dann auch im stilisierten Drama und der Tragödie kräftig fortschreitend seine Siege erfochten hat. Auch für Fräulein Medelsky sind einfache, jugendfrische Rollen des Konversationsstückes ein sicheres Mittel, sich ganz in die Sympathien des Publikums hineinzuspielen, sich immer wieder zur Einfachheit zurückzuführen und den Mangel eines ihre Studien leitenden Lehrers minder fühlbar zu machen, als es leider wiederholt in der letzten Zeit der Fall war.

Am selben Abend wurde auch am Deutschen Volkstheater eine Novität aufgeführt, „Tragödien der Seele“, Schauspiel in drei Aufzügen von Roberto Bracco. Das Stück behandelt ein Problem, das auch Bahr in seinem „Athleten“ aufgeworfen hat: den Fehltritt einer anständigen Frau, die ihren Gatten liebt, ihren Verführer nicht liebt — und trotzdem einmal diesem unterlegen ist und jenen „betrogen“ hat. „Das gibt es nicht“, sagen die Leute. „Denn dann ist die Frau nicht anständig, sondern eine gemeine Seele, oder sie hat ihren Gatten nicht geliebt, oder sie muß den andern doch geliebt haben,“ fügen sie hinzu, wenn man ihnen widerspricht. Das wäre ganz schön, wenn die Frauen nur nach jenen zwei Grundschablonen gemacht wären, nach denen viele Dramatiker ihre menschlichen Gliederpuppen anfertigen. Aber das Leben ist gar mannigfach und schafft zwischen „gut“ und „böse“ alle möglichen Übergangsformen und — Rätsel. In Bahrs „Athleten“ macht die Frau gar keinen Versuch zu erklären, wie alles gekommen sei. Bei Bracco versucht sie es in einer längern Rede, aber das Endergebnis ist, daß sie es sich selbst nicht zu erklären vermag; wohl aber scheint uns der Dichter einen Fingerzeig geben zu wollen: der Fehltritt geschah während einer längern Abwesenheit des Mannes. Da möchte ich aber gar keine Erklärung dieser denn doch vorziehen. Nicht das ist ja zu erklären, daß eine Frau fehlen kann, sondern das ist zu erklären, daß sie trotzdem Anspruch haben kann auf die Nachsicht und Sympathie anständiger Menschen — und des Gatten. Die Erklärung muß also die Frau emporheben, sie darf sie nicht noch herabziehen, sie muß aus den dunklen Tiefen der Seele herausgeholt oder doch in sie hinein verwiesen werden, aber sie darf nicht darin bestehen, daß die Frau darum einem Andern sich ergibt, weil sie den gewohnten physischen Verkehr mit dem Gatten ein paar Wochen entbehren mußte! Für den Verstoß gegen die Tugend mag uns die natürliche Sinnlichkeit als Entschuldigung gelten, für den Verstoß gegen die Treue ist sie höchstens Erklärung, aber eine Erklärung, die nicht die Nachsicht des Mannes erwecken kann, sondern nur seinen Widerwillen verstärken muß.

Es ist nicht uninteressant zu vergleichen, wie in einem

andern Stücke ein weiblicher Autor den Fehltritt eines Mädchens als eine mehr „zufällige Entgleisung" unserm nachsichtsvollen Verständnis näher zu bringen sucht. Das Stück heißt „Die Ehrlosen", ist von Elsa Plessner und ist (bei Leopold Weiß in Wien und Leipzig) 1901 im Buchhandel erschienen, aber schon einige Jahre früher verfaßt worden. Da wird uns ein Mädchen vorgeführt, das täglich einem jungen Manne begegnete, der es „täglich angesprochen und endlich auch Antwort gekriegt hat" und der es dann „jeden Tag auf derselben Stelle erwartet und ein Stück begleitet hat". Einmal aber, so erzählt der junge Mann seinem Freunde Felix, „da kommt sie ein bissel später, erhitzt und eilig, ist furchtbar abweisend . . . fast grob, hat aber einen Glanz in den Augen . . . und einen Zug um den Mund! Zuerst redet sie kein Wort. Plötzlich fängt sie an zu erzählen, ganz durcheinander und wirr — daß ihre Eltern verreist sind — zu einer kranken Tant', sie ist allein — muß rasch nach Haus . . . Ich pack' sie bei der Hand — die zittert, ist eiskalt . . . Ich spür's durch den Handschuh; das ganze Mädel ein Fieber. Ich heb' sie in den ersten Wagen, der vorbeifährt. Wie wir in meine Wohnung kamen . . . sie war wie ohnmächtig. — Und . . . denk' dir! — Nicht einmal den leisesten Versuch hat sie gemacht, sich zu wehren . . . und doch war sie . . . ein reines — ein unschuldiges Mädel!" „Liebt sie dich?" fragt Felix. „Ich glaube nicht," erwidert der Andere; jedenfalls hat er sie seither nicht mehr gesehen — sie hat ihm das Wort abgenommen, daß er ihr nicht nachgehen werde, und zum nächsten Rendezvous ist sie nicht gekommen. Und dann lernt sie den Felix kennen, und er wirbt um sie und sie sagt „ja". Und nun trifft sie den Andern durch einen Zufall, und er weiß, daß sie sich mit seinem Freunde verlobt hat; er würde sie nicht verraten, aber er stellt ihr vor Augen, daß sie ihren Fehltritt dem Bräutigame gestehen muß, nicht ihre Vergangenheit sei ehrlos, sondern jetzt erst finge die Schande an. Und nun erzählt sie dem Bräutigam, demselben Felix, der die Geschichte schon einmal von dem Andern gehört hat, dieselbe Geschichte nochmals von ihrem Standpunkte aus: „Ich hab' nichts Schlechtes getan. Blut hab' ich in mir! Jung war ich, heiß und jung!! Was wißt's denn

ihr, was das heißt!! — Ja freilich — man lebt schön ruhig — und kein Mensch hat eine Ahnung, wie es in einem kocht!! — Man spielt ja immer so gut Komödie!! Da ist einer gekommen, gerade in einem Moment, wo ich nimmer im stand' war, mich zu verstecken! — Man kann doch nicht immer und ewig kämpfen — und noch dazu doppelt kämpfen! Gegen euch — und gegen jeden Tropfen Blut, den man in sich fühlt!!" Und auf die Frage, ob sie jenen geliebt hat, sagt sie: „Geliebt! — Geliebt! — Was heißt das eigentlich!? — Das heißt gar nichts! — Ja — ich hab' ihn geliebt! — Was weiß denn ich! — Wenn ich ihn von weitem gesehen hab', hab' ich schon Herzklopfen bekommen. Hat er mich lang' angeschaut — so ist es mir kalt und heiß über den Rücken gelaufen, und wenn er mich bei der Hand gefaßt hat, hab' ich am ganzen Körper angefangen zu zittern. — Und wenn er nicht da war, dann hab' ich gar nicht an ihn gedacht, nicht einmal recht gewußt, wie er eigentlich ausschaut!!! — Nun? — Was ist das? — Weißt du's? — So hab' ich alles tun müssen! — Getan? — Herrgott! Getan hab' ich ja nichts! Ich hab' nur alles geschehen lassen — ich hab' mich nicht wehren können! — Ich hab' nicht können!!! — Verstehst du das? — Nein! — Das verstehst du nicht! — Was? — — Vielleicht hast du recht! — Vielleicht war ich wirklich schlecht. Das weiß ich schon nicht mehr! Aber einmal — ein einziges Mal war ich — ich selber!" Das klingt freilich nicht sehr ideal, aber etwas von tiefster Wahrheit steckt darin. Leicht möglich, daß gerade darum das Publikum dem Werke der jungen Dramatikerin nicht allzu freundlich begegnen würde — aber immerhin erscheint mir ihre Erklärung des Fehltrittes des jungen Mädchens noch „sympathischer" als die, mit der Bracco in den „Tragödien der Seele" die Untreue der Gattin zu entschuldigen sucht. Eines übrigens habe ich in den „Tragödien der Seele" gar nicht verstanden. Katarina weiß bestimmt, daß ihr Kind nicht das Kind ihres Gatten, sondern das Kind des Francesco Moretti ist. Ja, wenn sie das so ganz zweifellos weiß — wie kommt es denn, daß nicht auch der Gatte ebenso zweifellos weiß, daß das Kind nicht sein Kind sein kann? Ludovico Nemi wird doch von derlei Sachen auch nicht weniger verstehen,

als heute schon jedes junge Mädchen versteht, das Dramen schreibt?

Die Premiere des Stückes habe ich nicht gesehen. Bei der zweiten Vorstellung war das Publikum sehr beifallslustig und der Verfasser war so liebenswürdig, nochmals persönlich zu danken. Gespielt wurde sehr gut. Frau Odilon und Herr Kutschera gaben das sich trennende und wieder versöhnende Ehepaar sehr wirkungsvoll. Frau Odilon besonders fand starke tragische Akzente, nur wurde sie in dem Bestreben, rasch zu sprechen, manchmal undeutlich. Herr Weisse spielte die wenig dankbare Rolle des „Dritten", und im letzten Akt erschien noch in traumhaftem Umriß bei Mondscheinbeleuchtung die Figur einer „Dritten", die sich tröstend um den vereinsamten Ehegatten bemüht. Sie wurde sehr verlockend und mit hübschem, warmem Tone von Fräulein Buché gespielt. In einer kleinen Rolle (Lena) zeigte Fräulein Schuster, daß sie nicht nur korrektes „Urwienerisch", sondern auch korrektes und doch ungezwungenes Hochdeutsch sprechen kann.

„Der Franzl" von Bahr im Deutschen Volkstheater.

16. Februar 1901.

„Der Franzl", fünf Bilder des guten Mannes Franz Stelzhamer von dem guten Manne Hermann Bahr, im Heimatslande der beiden Dichter schon um die Weihnachtszeit mit Jubel begrüßt, ist nun auch im Deutschen Volkstheater aufgeführt worden und hat auch bei den Wienern lebhaften Beifall gefunden. Besonders gefielen der dritte und der vierte Akt. Daß ein paar Leute auch zu zischen versuchten, ist wohl selbstverständlich, war doch die Premiere eines Stückes von Hermann Bahr. Über das Stück habe ich schon berichtet. Die Darstellung und die Inszenierung des Volkstheaters verdienen alle Anerkennung. Die Titelrolle wurde von Herrn Thaller gespielt. In den beiden ersten Akten wirkte er mehr schauspielerisch, er „brachte" wohl alles ausgezeichnet, aber es fehlte die innere Jugend. Um so

besser war er in den letzten Akten, in denen er eine kernige, urwüchsige, durchaus echte Gestalt hinstellte, in der Gemüt und Humor zu einem vollendeten Ganzen zusammenwuchsen. Aus der großen Zahl der andern Darsteller seien besonders genannt Herr Kramer als „der Fürst", Herr Wallner als „der Müller", Frau Retty als Gusti Hafferl, Frau Zell als Hofrätin Schlading — und die reizenden „Kinder" Marie und Poldi Erben und Johanna Hanke im letzten Bilde.



Fuchs.

Schauspiel von Jules Renard. Burgtheater 16. Februar 1901.

Auch das Hofburgtheater bot diese Woche Novitäten, ein einaktiges Schauspiel und einen dreiaktigen Schwank. Das Interesse konzentrierte sich von vornherein auf den Einakter. Er heißt „Fuchs", ist von Jules Renard verfaßt und von Hofmannsthal aus dem Französischen übersetzt. Nach den Zeitungsberichten wurde das Stück bei der Premiere mit lautloser Stille aufgenommen. Ich hatte nur Gelegenheit, die zweite Vorstellung, eine Sonntagsvorstellung, anzusehen, da die Premieren im Burgtheater und Volkstheater gleichzeitig waren. Das Sonntagspublikum verhielt sich nicht so ablehnend, es ließ sich abwechselnd zu Lachen und zu Tränen verleiten, und als der Vorhang fiel, statteten etliche dankbare Hände wenn auch nicht stürmischen, so doch ehrlich gemeinten Dank ab. In einem Hause wie das Burgtheater kann ein zartes Stimmungsbild wie „Fuchs" an sich schwer zu seinem Rechte kommen — und nun gar, wenn man es dem Publikum in einer „Faschingsvorstellung" als Einleitung zu einem „Schwank" vorführt, für dessen Plattheit schon die Namen der Autoren Bürgschaft leisten! Die Arbeit Renards hätte aber eine bessere Fürsorge verdient, denn sie zeugt von einem zwar nicht freudigen, aber starken Talent. Das ganze Leben einer Familie wird uns in einem kurzen Wechselgespräch zwischen Dienstmädchen, Eltern und Sohn aufgerollt und, soweit der Dichter in die Vergangenheit zurückweist,

erscheint alles wahr und echt. Nicht große Vorfälle haben die Bande des Familienlebens gelockert, die Familie zu einer „Vereinigung von Leuten, die sich nicht ausstehen können" gemacht, sondern die alltäglichen Fehler und Schwächen, die den Einzelnen anhaften, vor allem die Unverträglichkeit der Frau. Wie dieser Prozeß in knappster Form und doch wirkungsvoll reproduziert wird, das ist künstlerisch gemacht. Der Dichter weist uns aber auch in die Zukunft, er will uns einen Lichtstrahl der Hoffnung geben, indem er andeutet, daß die Mutter nicht aus innerer Schlechtigkeit den einen ihrer Söhne abscheulich behandelte, sondern nur, weil sie an seiner Liebe zweifelte. Der Vater sagt es dem Sohne, aber das ist ganz mißlungen. Erstens können wir es dem Vater nicht glauben, weil er ja wenige Augenblicke vorher erzählt hat, er habe an das vollste Einvernehmen und Einverständnis von Sohn und Mutter geglaubt, und zweitens können wir es überhaupt nicht glauben, weil wir ja die Herzlosigkeit der Mutter gesehen haben. Der Vater und der Sohn wurden von Herrn Baumeister und Frau Hohenfels ganz ausgezeichnet gespielt. Auf „Fuchs" folgte ein dreiaktiger Blödsinn. Es wäre schade, auch nur seinen Titel und seine Verfasser zu nennen.

Der Ausflug ins Sittliche.

Komödie in vier Aufzügen von Georg Engel. Deutsches Volkstheater 9. März 1901.

„Der Probekandidat", „Die strengen Herren", „Flachsmann als Erzieher", „Der Ausflug ins Sittliche". Das sind in zwei Wiener Theatern in nicht einmal acht Monaten Spielzeit vier dramatische Demonstrationen zu Gunsten der freien Schule und der freien Kunst. Das bildet einen dramatischen Rekord an Gesinnungstüchtigkeit, wie er noch gar nicht da war, und so könnte ein Statistiker am Ende gar zu dem Schlusse gelangen, daß wir in einer Periode stolzen, edlen Freisinnes leben. Ja, ein Fremder, der von uns noch nichts gehört hat und sich um unser übriges Tun und Treiben auch fürderhin nicht kümmert,

sondern nur allabendlich unsere Theater besucht und dort Zeuge des jubelnden Echos wird, das die Freiheitstiraden auf der Bühne jedesmal im Publikum hervorrufen, der muß sich sagen, in diesem Lande wohnt ein Volk, das seine Freiheitsrechte hoch und heilig hält; er mag sich ausmalen, welchen Sturm der Entrüstung irgend ein geringfügiger Übergriff der Regierung, des Adels, der Kirche, der Polizeigewalt, des Militarismus in dieser freiheitschwärmenden Bevölkerung hervorrufen müßte, so daß der Missetäter sofort im Wirbel hinweggefegt und für immer in der Öffentlichkeit unmöglich würde. Zum mindesten wird er überzeugt sein, in diesem Lande sei es ausgeschlossen, daß die Parteien in jenen wilden Haß geraten, der nur mehr auf die Zerfleischung des Gegners erpicht ist und der jeden Eingriff der kirchlichen, staatlichen, sozialen Gewalten in verbriefte Freiheitsrechte mit Jubel begrüßt, wenn er diesen Gegner trifft.

Wie würde aber unser Fremdling staunen, wenn ihm etwa einer sagte, daß hiezulande der Czeche sich über das Unrecht freut, das dem Deutschen angetan wird, genau so, wie der Deutsche mit Genugtuung die Unbill begrüßt, die dem Czechen widerfährt, daß die Antisemiten jubeln, wenn der Staat oder die Kirche irgendwo einen Juden vergewaltigt und die Freisinnigen es um kein Haar anders machen, wenn es sich um einen „Antisemiten" handelt! Er wird verwundert den Kopf schütteln, wenn er hört, daß in diesem vermeintlichen Lande der Freiheit die höheren Beamtenstellen fast ausschließlich mit Adeligen besetzt sind und daß dies nachgerade zu als etwas Selbstverständliches angesehen wird. Wenn aber nun gar einer unserm zugereisten Theaterfreunde erzählen würde, es kämen hier Fälle vor, daß Judenkinder in katholische Klöster gesperrt und ihren Eltern vorenthalten werden — daß Lehrer wegen ihrer politischen Gesinnung gemaßregelt werden — daß anständige Frauen auf die Polizeistube geschleppt und dort durch brutale Untersuchung in ihren heiligsten Schamgefühlen verletzt werden — daß Leute verurteilt und eingesperrt werden, weil sie, wo sie innerlich nichts empfinden, auch verschmähen, durch äußere Zeichen eine religiöse Empfindung zu heucheln — daß Offiziere ungestraft mit dem Säbel auf wehrlose Zivilisten loshauen —

dies alles freilich vorläufig noch ausnahmsweise — aber es ereigne sich doch — und die Bevölkerung in ihrem Stumpfsinne, ihrem Servilismus, ihrer Feigheit, ihrer Verkommenheit lasse sich das alles still und ruhig gefallen, ja rege sich nicht einmal sonderlich über derlei auf — wenn es zu arg wird, einmal eine kleine Protestversammlung und dann sei wieder alles in schönster Ordnung — — — da müßte doch unser Fremdling ärgerlich ausrufen: ja, warum applaudieren denn dann die dummen Leute im Theater wie närrisch bei diesen Stücken, die doch vom künstlerischen Standpunkte aus nicht den geringsten Anlaß zu Beifall geben, vielmehr ganz jämmerliche Machwerke sind!

Nun, die Antwort hierauf, die möchte ich unserm lieben Gaste geben. So seltsam es erscheinen mag, aber die Leute im Theater sind wirklich von der Tendenz der genannten Stücke entzückt, und so wird durch ihr Vorurteil hinsichtlich der Tendenz ihr Urteil über das Stück getrübt und irregeleitet. Das ist nämlich das Komische bei uns, die Leute bilden sich noch immer ein, sie seien Anhänger der Freiheit, und haben gar keine Ahnung davon, wie knechtisch sie geworden sind. Und, wo es nun nicht gilt, aus Prinzipien auch Konsequenzen zu ziehen, insbesondere also im Theater, da pflegen sie mit Wohlbehagen die freiheitlichen Allüren, da halten sie sich schadlos für das, was sie sonst im Leben an Kuschen und Niederducken leisten müssen oder freiwillig leisten. Da sind sie Freiheitshelden und rennen jedem schlauen Geschäftsmanne, der auf ihren pappenen Theaterradikalismus spekuliert, blind ins Garn.

Schließlich hat sich aber das freiheitshungerige Publikum mit der geilen Freiheitskost doch schon den Magen etwas überladen, und so wurde das jüngste Freiheitsstück, Georg Engels vieraktige Komödie „Der Ausflug ins Sittliche", schon nicht mehr so freudig aufgenommen, ja es ließ in manchen Freiheitsschwelgern eine gewisse Verstimmung zurück. Und da man es liebt, derartige ästhetische Nachwirkungen auf eine bekannte Formel zurückzuführen, erinnerte man sich des alten Schulsatzes von den Tendenzstücken und wir konnten nun wieder einmal allenthalben von den wahren Aufgaben der Kunst und von der Verwerflichkeit aller Tendenzstücke reden hören.

Man übersieht dabei nur eines, daß nämlich alle Theaterstücke mit Notwendigkeit Tendenzstücke sind. Höchstens gewisse Kategorien kann man ausnehmen, Kategorien, deren literarischer Unwert aber von vornherein außer Zweifel steht. Der Autor muß doch irgendeine Absicht mit dem verbinden, was er schreibt, er muß doch seinen Hörern etwas sagen wollen. Es muß doch außer der Mitteilung des historischen Faktums, daß der Hans die Grete geheiratet oder der Orestes die Klytaimnestra erschlagen hat, noch irgend ein Grund vorhanden und auch ersichtlich sein, warum uns der Dramatiker gerade diese Begebenheit vorführen zu sollen glaubt, irgend eine Idee, irgend eine Absicht, von der er bei seinem Unternehmen ausgeht. Man könnte vielleicht meinen, bei dem rein veristischen Stücke, das nur einen Lebensausschnitt bietet, sei das anders, und die Veristen waren ja seinerzeit selbst dieser Ansicht. Aber sie haben sich in einem Irrtume befunden. Man mag von dem Stück alles, was einer Pointe gleichsieht, ängstlich fernhalten, aus der Wahl des Stoffes, daraus, daß der Dichter gerade diesen Lebensabschnitt ausschneidet und nicht einen andern und gerade so und nicht anders, läßt sich eine über den Inhalt des konkreten Vorganges hinausgehende Absicht erkennen, und gerade diese Absicht gibt der Arbeit ihr dichterisches Gepräge. Was ist aber diese Absicht anders als eine Tendenz?

Wilamowitz hat uns gezeigt, daß die Orestie des Aischylos im Dienste gewisser dichterischer Absichten und Tendenzen geschrieben wurde, daß sie Propaganda für die Beibehaltung des Areopag machen, die Lehren der Apollopriester befehden, für die Stellung der Frauen und insbesondere der Mütter eintreten wollte. Und so könnte man derartige Intentionen bei jedem Drama der Alten und Neuen zeigen, das überhaupt Beachtung verdient. Der Dichter will im Besonderen, das er uns vorführt, immer etwas Allgemeines sagen. Will er oder kann er das nicht, dann ist er eben kein Dichter und sein Stück nur ein Boulevardstück, d. i. ein Stück, das lediglich durch krasse Vorgänge sensationelle Wirkungen zu erzielen sucht, oder ein Tantiemestück, d. i. ein Stück, daß nach vorhandenen Schablonen um der Tantiemen willen geschrieben wurde. Aber auch der Tantiemen-

dichter mag literarische Aspirationen haben, ja er muß diese zum Zwecke seines Geschäftsbetriebes gar oft erheucheln, wenn er sie nicht hat. Und so legt auch der Tantiemendichter in sein Schablonenstück mit Vorliebe irgend eine Tendenz hinein, und findet er keine andere, so nimmt er eben auch eine Schablonentendenz zur Hand. Dadurch wird freilich sein Stück nicht besser, aber hat er eine gute, gangbare, dem großen Haufen mundgerechte Tendenz gefunden, so mag es ihm leicht gelingen, mit der guten Flagge seine schlechte Ware zu decken. Und darin besteht die Gefahr bei allen den Stücken, die sogenannte aktuelle Fragen behandeln.

Nicht so liegt also die Sache, daß Stücke, wie „Der Ausflug ins Sittliche", schlecht sind, weil sie Tendenzstücke sind, sondern so liegt sie, daß sie schlecht bleiben, obwohl wir den ihnen zu Grunde liegenden, in ihnen zum Ausdruck gelangenden Gedanken zustimmen müssen. Denn mit der Tendenz oder Idee eines Stückes ist es eine eigene Sache. Die schlechte Tendenz macht wohl ein Stück ungenießbar, aber die beste Tendenz allein macht ein Stück noch nicht gut. Wenn ein Konzertgeber, während er eine Violinpièce vorträgt, mit eisenbeschlagenen Stiefeln ununterbrochen gegen mein Schienbein stößt, werde ich dabei nie und nimmer zum Genusse des Musikstückes kommen, und doch fallen die beiden Momente des Spielens und des Stoßens nur der Zeit nach zusammen, sind aber nicht innerlich miteinander verbunden. Und noch weniger kann ich zum ästhetischen Genuß an einem Drama gelangen, wenn der Dichter, während er mit schönen Worten meinem Ohre, mit schönen Bildern meiner Phantasie, mit geschickter Szenenführung und klugen Wendungen meinem Verstande schmeichelt, gleichzeitig in demselben Drama meine Empfindungen verletzt und durch Verherrlichung des Despotismus, der religiösen Unduldsamkeit oder der Päderastie meinen Ekel erweckt.

Also ein Stück mit einer verwerflichen Tendenz wird niemals gefallen, das heißt ein Stück, das streitige Fragen behandelt, muß von allen verworfen werden, denen die Grundidee falsch erscheint. Aber darum sollte es doch nicht den Leuten, denen die Grundidee richtig erscheint, schon um dieser Grundidee allein

willen gefallen. Denn ein Tendenzstück ist nicht nur schlecht, wenn es eine schlechte Tendenz hat, sondern auch, wenn es ein schlechtes Stück ist. Und je aktueller die Frage ist, die im Stücke behandelt wird, um so empfindlicher wird der geschmackvolle Zuhörer gegen jede Vordringlichkeit und Übertreibung sein. Der sich aufdrängende Argwohn, daß der „Dichter“ die Tendenz nur zu Geschäftszwecken ausgesteckt habe, wird ihn schon verstimmen, und wenn er merkt, daß zwischen der Idee des Stückes und den Mitteln, mit denen sie durchgeführt wird, eigentlich gar kein logischer Zusammenhang bestehe, sondern der Autor offenbar nur auf die Gedankenlosigkeit seines Publikums spekuliere, so wird er geradezu unwillig werden.

Und dazu hat er bei den sogenannten „Freiheitsstücken“ reichlichen Anlaß. Ich habe einmal ein Stück gelesen, das die Frage der Naturheilmethode behandelte. Der „Dichter“ war Anhänger der Naturheilmethode und bewies dramatisch die Richtigkeit der Naturheilmethode. Er machte das ganz einfach: er ließ einen gelehrten Arzt und einen Naturheilkünstler auftreten. Ersterer wurde als Esel und Schuft geschildert, letzterer als intelligenter Ehrenmann; ersterem starben zwei Patienten im Stück, letzterer heilte drei Patienten auf der Bühne. Nun, genau nach diesem Rezepte waren der „Probekandidat“, „Flachsmann“ und „Die strengen Herren“ gearbeitet. Und nicht viel anders ist es mit dem „Ausflug ins Sittliche“.

Der Rittergutsbesitzer Hans Wodrow schwärmt in der Theorie für die Sittlichkeit. Er will Abgeordneter werden und gründet daher einen Verein zur Hebung der Sittlichkeit auf dem Lande. In Wahrheit ist er ein alter Tunichtgut, der dem Hausfräulein seiner Gattin nächtliche Besuche in Aussicht stellt und wohl auch abstattet und der sich auch erfolgreich um die Gunst einer Hofmagd bemüht hat. Sein Neffe Georg v. Götz ist Journalist, aber nicht von jener dubiosen Art, von der die Journalisten heutzutage meistens bei den Dramatikern sind, sondern ein Ehrenmann, ja sogar so etwas wie Sozialdemokrat. Der Ehrenmann ist natürlich gegen die Lex Heinze auf dem Lande und entlarvt seinen Herrn Onkel, indem er die von diesem mit „Erfolg“ umworbene Hofmagd in die Sitzung des Sittlichkeitsbundes bringt.

Die feudalen Herren geniert aber ebenso natürlich die ganze Geschichte sehr wenig und sie bleiben doch bei ihrem Vorsatze, Herrn Wodrow zu ihrem Präsidenten zu machen und als Abgeordneten zu kandidieren. — Wenn aber nun zufällig Herr Götz mit der Hofmagd und dem Hausfräulein geflirtet hätte und Herr Wodrow das Muster der Sittlichkeit wäre? Würden dann diese unberechtigten Einmischungen der Herren in fremde Angelegenheiten, dieses alberne Bevormundungsstreben, der brutale Gewissenszwang Herrn Wodrows gegen die Arbeiter weniger abstoßend und widerlich sein? Nicht einmal der Versuch ist gemacht, zu zeigen, daß zwischen dem äußern Sittlichkeitsgetue der Herren und ihrer nichts weniger als allzu sittenstrengen Lebensweise ein innerer, organischer Zusammenhang besteht. Um der bloßen Tendenz willen vielmehr macht der Autor willkürliche Kombinationen, aus denen dann wieder die Richtigkeit seiner Grundidee deduziert werden soll! Solche Tendenzstücke freilich würden wir gerne vermissen. Zum allermindesten aber sollte man sie nur einmal anzuhören bemüßigt werden: entweder nur von den Darstellern — oder nur vom Souffleur.



Die Ehrlosen.

Schauspiel von Elsa Pleßner. Deutsches Volkstheater 16. März 1901.

Das Schauspiel „Die Ehrlosen" von Elsa Pleßner hat nach den Berichten der Zeitungen letzten Samstag bei seiner Premiere im Deutschen Volkstheater insofern ein ungleichmäßiges Schicksal erfahren, als der zweite Akt mit Beifall aufgenommen, der dritte aber verlacht und ausgezischt wurde. Ich habe nur die zweite Aufführung gesehen. Bei dieser fand auch der letzte Akt widerspruchslosen Beifall. Freilich ist das Sonntagspublikum naiver als das Premierenpublikum; aber gewiß ist es nicht weniger moralisch als dieses, und doch war von der moralischen Entrüstung, deren Widerhall noch am Morgen die Blätter verschiedenster Parteifarbe durchbraust hatte, an diesem Abend im Theater nichts wahrzunehmen. Das Stück selbst wurde

von mir schon in anderm Zusammenhange besprochen, nämlich in einem Artikel über Braccos „Tragödien der Seele", da „Die Ehrlosen" dasselbe Problem behandeln, das auch in den „Tragödien der Seele" berührt wird. Auch auf die Eventualität, daß das Publikum dem Werke „nicht allzu freundlich begegnen" dürfte, ist schon bei diesem Anlasse hingewiesen worden. Wenn diese Eventualität eingetreten ist, hat daran freilich auch die Darstellung ihren Anteil. Denn die Besetzung einer so gefährlichen Rolle, wie die des Felix Bernhart, jenes Bräutigams, dem die bedenklichen Enthüllungen über die vorhergegangenen „Enthüllungen" seiner Braut gemacht wurden, mit Herrn Blum, ist eine Belastungsprobe, die auch manche andere Stücke nicht aushalten dürften.



„Die Maus" von Pailleron im Burgtheater.

22. März 1901.

Im Hofburgtheater wurde am 22. März 1901 bei erhöhten Preisen und vor halb leerem Hause das alte Lustspiel „Die Maus" von Pailleron zum ersten Male gegeben. Es ist schon über zehn Jahre her, daß das Burgtheater dieses Stück „zum ersten Male" erworben hat. Zwei „Naive" führten damals einen heftigen Kampf um die „gute Rolle", die es enthält. Im „Floh" vom 9. Februar 1890 findet sich bereits ein Bild, zwei die „Krallen" zeigende Kätzchen mit den Gesichtszügen der beiden Künstlerinnen darstellend, im Hintergrunde der Direktionsleiter Sonnenthal, der die inhaltsschweren Worte spricht: „Ja, meine verehrten Damen, zwei können die eine Rolle nicht spielen. Da kann ich mir nur mit dem umgekehrten Sprichworte helfen: Wenn die Katzen einen Tanz wagen, kommt die Maus gar nicht ins Haus". Ziemlich genau nach diesem Rezepte verfuhr der neue Direktor, der Sonnenthal ablöste. Mit stiller Herzensfreude überließ er das Stück, das ja in seiner Art wohlgelungen ist, für dessen Art er aber damals so wenig schwärmte, wie heute, dem Deutschen Volkstheater und suchte sich hiedurch dessen Leitung

nachgiebig zu stimmen in andern Fragen, die ihm wichtiger dünkten, vor allem in der Frage des Aufführungsrechtes hinsichtlich der Dramen Anzengrubers. Nun ist „Die Maus" neuerlich im Wege eines Tausches an das Burgtheater gelangt. Da das Stück vom Deutschen Volkstheater her sattsam bekannt war, lenkte sich das Interesse eigentlich nur mehr auf die Darstellung. Die Rolle der „Maus", der jungen Marthe von Moisand, war diesmal ohne äußere Zeichen eines Kampfes der „Sentimentalen" zugefallen. Fräulein Medelsky spielte die Marthe mit schöner Empfindung, aber was das Stück durch sie an Gehalt gewann, verlor hiebei das Lustspiel an heiterer Wirkung. Sie spielte die Rolle eben echt und wahr und ohne Übertreibung, und so wurde aus ihrer Rolle — eine andere Rolle. als die in Paillerons Lustspiel. Dasselbe gilt von der Gräfin Klotilde der Frau Bleibtreu. Ihnen standen gegenüber die Damen Reinhold und Witt als die zwei falschen Katzen von Freundinnen und Herr Hartmann als Marquis Max. Wer noch immer oder schon wieder dieses Genre „geistvoller" Lustspiele liebt, in denen die Menschen fern aller Wirklichkeit ihre zierlichen Reden drechseln, dem sollte eigentlich wohl oder übel auch diese tänzelnde, posierende, abseits aller Wirklichkeit liegende Art der Darstellung wohlgefallen. Und vielen gefällt sie ja auch schon wieder. Oft heißen die Sätze, ein Schauspieler ist schlechter oder er ist besser geworden, nichts anderes, als das Publikum sei besser oder es sei schlechter geworden.

Gastspiel Gregori im Burgtheater: „Faust".

28. März 1901.

Am 28. begann Herr Gregori vom Berliner Schillertheater am Burgtheater ein auf Engagement abzielendes Gastspiel als Faust. Er war ebenso langweilig als manieriert, sein Faust war der Typus der Nüchternheit und Unbedeutendheit. Auch sonst war die Darstellung sehr mangelhaft. Herr Heine als Mephisto bot eine geradezu empörende Karikatur des unver-

geßlichen Mitterwurzer und die Stimme des Herrn, unbegreiflicherweise durch Herrn Hartmann dargestellt, klang fast wie eine Parodie des höchsten Wesens. Eine sehr unglückliche Idee war es auch, den Erdgeist in Gestalt eines überlebensgroßen, überlebensdicken Herrn, der einem Nikolo oder Nußknacker ähnlich sah, sichtbar erscheinen zu lassen. Im übrigen machte so ziemlich jeder, was er wollte. Nur so läßt es sich wohl erklären, daß einer der Handwerksburschen Goethe für seine Privatspäße mißbrauchen durfte.



Die Krannerbuben.

Komödie von Felix Dörmann. Deutsches Volkstheater 23. März 1901.

Die „Krannerbuben" von Dörmann, die am 23. März im Deutschen Volkstheater ihre Premiere hatten, sind in ihrem Grundrisse nach dem Muster des alten Wiener Volksstückes gemacht. Da ist die wohlhabende Bürgersfamilie, deren Ahnherr mit ein paar Sechserln im Sacke bei der Linie hereingewandert ist, sowie die Familie, die uns zu Beginn des Stückes in Reichtum und Leichtsinn vorgeführt wird und schließlich vor unsern Augen an den Rand des Verderbens gelangt. Da ist das brave, arme Mädchen, das den Sohn liebt und an deren Tugend die Gemüter sich erbauen, und da ist ein junger Mann, der eigentlich zwei Typen aus den auf dem Brillantengrunde spielenden Stücken in seiner Person vereinigt: den ruchlosen Hausherrnsohn und Wüstling, dessen schändliche Pläne an der unüberwindlichen Tugend des Engels vom fünften Stocke zu Schanden werden, und den edeln Hausherrnsohn, der ein Leben der Arbeit und Entbehrung an Seite der Geliebten der reichen Heirat und der Rettung der Familie vorzieht. Die Verschmelzung dieser zwei wohlbekannten Typen ist es meines Erachtens, die dem Stücke, das viel richtige Beobachtung enthält, gefährlich wurde. Der junge Franzl Kranner hat etwas von dem edeln und etwas von dem ruchlosen Hausherrnsohn in sich. Er denkt wie jener und handelt wie dieser. Das wird ja im Leben öfter

vorkommen, aber im Rahmen des alten Volksstückes verträgt es sich nicht, und schon gar nicht, wenn das Publikum von dem Dichter sich bereits ein ganz bestimmtes Bild gemacht hat und absolut abgeneigt ist, ihm eine übermäßige Voreingenommenheit für den edeln Hausherrnsohn zuzutrauen. Der „Franzl" mochte der „Poldi" noch so treuherzig seine Liebe gestehen und ihr das Blaue vom Himmel herabschwören: die Poldi konnte er anplauschen, das Publikum, das seinen Felix Dörmann nun einmal ganz genau zu kennen glaubt, aber nicht, denn das ließ sich den edeln Hausherrnsohn von Anfang an nicht hinausdisputieren. Dich kenne ich besser, mein lieber Felix, sagte es, du erzählst mir keine Geschichten, und als die Poldi, Schutz und Stütze suchend, ihr Kopferl an die Brust des Franzl legte, da lachten sie alle der dummen Poldi ins Gesicht, und der Franzl konnte von der Tugend und von seinem Seelenschmerz reden, soviel er wollte, die Leute blinzelten doch dem Felix zu und ließen sich's nicht nehmen, daß er in seinem Innern es nur in der Ordnung finde, daß der Franzl die Poldi „drangekriegt" habe. Denn daß die Poldi ihre Tugend bis in den dritten Akt hinein gerettet habe, allen Landpartien mit dem Franzl zum Trotz, das glaubten sie schon gar nicht. Die Darstellung war trefflich. Fräulein Brenneis und Herr Kutschera spielten das Liebespaar mit schöner Wärme und Natürlichkeit, sehr lustig war Herr Tewele als Börsianer Fillenbaum, und die übrigen Darsteller, insbesondere Herr Kramer als der zweite Krannerbub, und Frau Glöckner als die Schöne des Familienhauptes Kranner leisteten ihnen wirksame Unterstützung.

Die Fahnenweihe.

Komödie von Josef Ruederer. Deutsches Volkstheater 15. Mai 1901.

Um die Mitte der Neunzigerjahre ist Josef Ruederers Komödie „Die Fahnenweihe" zum ersten Male in Deutschland draußen gegeben worden. Einzelne Mängel der Komposition konnten nicht unbemerkt bleiben und wurden auch gerügt, aber

die literarische Bedeutung dieses Widerspieles gegen die rührsamen Bauernstücke, in denen man uns bis zum Überdrusse mit den idealen Tugenden der Landbevölkerung gefüttert hatte, sowie die wilde Kraft der aus dem Drama hervorlohenden Satire fand nicht nur in literarischen Kreisen, sondern auch beim Publikum verdiente Anerkennung. Den Besuchern der am 15. Mai vom Deutschen Volkstheater veranstalteten Erstaufführung des Stückes in Wien war es vorbehalten, es roh auszuhöhnen und die Entdeckung zu machen, daß „Die Fahnenweihe" ein ödes Machwerk, eine Stümperarbeit oder dergleichen sei. Man könnte für diesen Mißerfolg des Publikums vielleicht die Leitung des Volkstheaters verantwortlich machen, die über das ohnehin in weit vorgeschrittener Saison gegebene Stück den Bannfluch einer zum Teile geradezu jämmerlichen Besetzung verhängt hat. Aber noch vor Beginn der Vorstellung hörte man bereits im Theater ganz laut erzählen, dem Stücke „müßte" eine Niederlage bereitet werden, und ein Teil des Publikums war von Anfang an von einer Feindseligkeit, die sich durch bloße Empfindlichkeit gegen die auf der Bühne vollzogene Geißelung der Lotterhaftigkeit nicht völlig erklären läßt, vielmehr den Eindruck einer wohlvorbereiteten Voreingenommenheit machte. Freilich, so gut gefallen wie Karl Costas einfältige Wurstelei „Ihr Korporal", die man acht Tage vorher unter rauschendem Beifalle „zum ersten Male" gegeben hatte, kann nicht jedes Stück. Aber mit etwas mehr Achtung hätte man vielleicht eine literarische Arbeit eines begabten Schriftstellers behandeln sollen; von der Theaterunternehmung wenigstens könnte man dies verlangen.

Reprise von Shakespeares „König Lear".

Burgtheater 23. Mai 1901.

Im Burgtheater wurde diese Woche „König Lear" dem Repertoire wieder einverleibt. Die Vorstellung war gut vorbereitet und bot neben bewährtem Guten auch erfreuliches Neue. Zu jenem zählen Sonnenthals Lear, die Regan der

18*

Frau Bleibtreu und Löwes Gloster. Unter den Neubesetzungen erweckte das meiste Interesse und den lebhaftesten Beifall der Narr, den Kainz gab. Kainz spielte ihn nicht nur mit durchdringender Klarheit und, wo es erforderlich ist, mit Schärfe, sondern fand auch ergreifende Töne treuer Hingebung und dahinschmelzender Weichheit. Von schöner Innigkeit, besonders im Schluß, war Fräulein Medelsky, und Herr Reimers und Herr Devrient verkörperten in würdiger Weise das Brüderpaar Gloster. Herrn Reimers liegt der Edgar entschieden besser als der Edmund, den er früher spielte, und Herr Devrient befliß sich diesmal einer fließenden Redeweise: er beherrschte seine Rolle. Für den Grafen von Kent fehlt Herrn Heine die Innerlichkeit und Breite, er tat aber sein Möglichstes. Ganz unmöglich aber war ein Fräulein Blanck, das die Goneril spielte. Man scheint wirklich beim Publikum Sehnsucht nach Frau Lewinsky erwecken zu wollen. In der Darstellung hat man wieder auf die „offenen" Verwandlungen bei verdunkelter Szene zurückgegriffen. Es bietet dies ja mancherlei Vorteile, im Burgtheater aber bedeutet es eine Gefahr für das Leben und die körperliche Sicherheit des Personals. Ich mußte seinerzeit lebhafte Angriffe wegen der Beseitigung der „offenen Verwandlungen" erfahren, aber ich habe diese Angriffe im Verhältnisse zur strafrechtlichen Verantwortlichkeit für das kleinere Übel gehalten. Sehr schlecht inszeniert war der Beifall auf der Galerie für den Titelhelden. Dieses Johlen, Schreien, Singen und Brüllen ist eines anständigen Theaters unwürdig. So benimmt man sich in einer Branntweinbude oder in einem Parlament, aber in keinem Theater.

Antrittsrollen Nissens im Burgtheater.

Sudermanns „Fritzchen" und Kleists „Prinz Friedrich von Homburg".

Im Burgtheater hat diese Woche Herr Nissen sein Engagement als Major Drosse in Sudermanns ergreifendem Drama „Fritzchen" und als Kurfürst Friedrich Wilhelm in Kleists wider-

lichem, nach Cäsarismus stinkendem Kommißknopfstück „Prinz Friedrich von Homburg" angetreten. Herr Nissen ist den Wienern längst kein Fremdling mehr. Im Ausstellungstheater unten fand er mit Recht lebhaften Beifall. Dann folgte sein Gastspiel am Burgtheater. Dank der Hartnäckigkeit, mit der er darauf bestand, als Gast Liebhaberrollen zu spielen und infolge eines wahren Kesseltreibens, das man gegen ihn eingeleitet hatte, war es damals unmöglich, sein Engagement durchzusetzen. Im Vorjahr hatte Nissen anläßlich des Gastspiels des Deutschen Theaters neuerlich Gelegenheit, seine Tüchtigkeit in mannigfacher Richtung zu zeigen, und so hieß ihn denn das Publikum des Burgtheaters jetzt bei seinem Debut als einen lieben Bekannten herzlich willkommen, ohne sich erst, wie seinerzeit, in Vergleiche zwischen den künstlerischen Leistungen Nissens und denen Sonnenthals einzulassen.

Kleists „Prinz Friedrich von Homburg".

Eine gelegentliche Bemerkung über Kleists „Prinz von Homburg" wurde von einer Anzahl reichsdeutscher Tagesblätter zum Anlasse genommen, teils mit edler Entrüstung, teils mit überlegenem Spotte — für den toten Dichter einzutreten. Es ist so erhebend, die Sache eines Toten aufzunehmen — wenn man dabei Lebendigen eines anhängen kann. Und man ist so empfindlich für die Ehre der Toten — wenn man sich in eigenen Schwächen getroffen fühlt! So war mir denn auch der unfreundliche Widerhall, den meine Worte gefunden, nur ein erfreuliches Zeichen dafür, daß ich den wunden Punkt unserer Zeit getroffen hatte, den ich hatte treffen wollen, wenn ich — mit allerdings etwas drastischen Worten — meinen Ekel, Haß und Abscheu vor dem Cäsarismus aussprach, der im „Prinzen von Homburg" glorifiziert wird. Mit Vergnügen ergreife ich daher die mir von der Redaktion der „Frankfurter Zeitung" in liebenswürdiger Weise eröffnete Gelegenheit, meine Ansicht über diesen Punkt näher zu begründen.

Eigentlich habe ich dies schon einmal getan. Am 9. Dezember 1899 habe ich, anläßlich der Wiederaufnahme des

„Prinzen von Homburg“ in das Repertoire des Wiener Hofburgtheaters die Frage erörtert, warum das Stück nie den Eindruck mache, den man erwarten müßte, wenn man nur seine formalen Schönheiten ins Auge faßt.

Ich habe dem, was ich damals geschrieben habe*), nur einige allgemeine Bemerkungen hinzuzufügen. Es fällt mir nicht bei, von dem Dramatiker zu verlangen, daß er einer „löblichen Tendenz“ Ausdruck verleihe, so wenig als ich umgekehrt denen zustimme, die das Wort „Tendenzstück“ nicht ohne Nasenrümpfen aussprechen können und Schiller entschuldigen zu müssen meinen, daß er Stücke geschrieben hat, aus denen eine starke soziale Tendenz hervorleuchtet. Und ebenso weiß ich, daß man den Dramatiker nicht immer mit den in seinen Personen verkörperten Ideen identifizieren kann, wenn es auch nicht die schlechtesten Dichterwerke sind, in denen der Dichter als Kämpfer für Ideen auftritt. Wenn nun aber der Dichter gewisse Ideen vertritt und verherrlicht, dann sind diese Ideen auch auf das Innigste mit dem Wesen seines Kunstwerkes verwoben, so daß wir dessen Form und Ideengehalt nicht als ganz selbständige Größen unabhängig voneinander auf uns wirken lassen können. Den Ideen gegenüber aber, mögen wir ihnen nun zustimmen oder nicht, verhalten wir uns mit einer ganz verschiedenen Energie, und wir reagieren auch nicht auf alle Ideen zu allen Zeiten mit derselben Intensität. Die eine Idee wird mit kühler Ruhe gewürdigt und kritisiert, die andere ruft begeisterten Widerhall oder entrüstete Ablehnung hervor, und das eine Mal mag ganz dasselbe leidenschaftslos erörtert werden, was unter geänderten Umständen unser Innerstes aufs tiefste bewegt.

Als Kleist seinen „Prinzen“ schrieb, da hatte man andere Sorgen als die vor dem Militarismus und Cäsarismus unter eigenem Regime; da mochte der kurbrandenburgische Geist des absoluten Gehorsams und der unbeschränkten Machtherrlichkeit des Fürsten manchen sogar als Schirm und Hort im Kampf um die Unabhängigkeit des Heimatlandes gelten. Denen, die für Freiheit schwärmten, war Freiheit die Freiheit von Fremd-

*) Siehe S. 98.

herrschaft, nicht die Freiheit des Mannes von der Fürstengewalt. Und so brauchen wir heute nicht mit dem Dichter zu rechten, wenn wir, die wir die Gefahr einer Unterjochung Deutschlands wie einen dunkeln Traum weit hinter uns wissen, uns gegen die Dichtung ereifern, die verherrlicht, was uns glühend auf den Nägeln brennt. Wenn einmal der Geist des Gottesgnadentums in seiner Allgewalt so weit hinter uns liegt, wie die französische Herrschaft — dann wird man unbefangen würdigen können, was „Prinz Friedrich von Homburg" künstlerisch wiegt, und nur der Literaturhistoriker mag prüfend unterscheiden, was in diesem Stücke Kleists innersten Überzeugungen entsprang und was etwa dem Wunsche, eine Hofcharge oder die Reaktivierung in der Armee zu erlangen, sein Dasein verdankt. Heute aber sehen wir fast allenthalben die Anhänger des Militarismus und die Apostel eines im Sonnenlichte göttlicher Gnade strahlenden Selbstherrschertums sich vorlaut breitmachen, und wir Deutschen sind leider nicht die Allerstärksten in der Widerstandsfähigkeit gegen derartige Ideen. Und so mag es gestattet erscheinen, auch das Werk eines Dichters zum Anlasse zu nehmen, um Verwahrung einzulegen gegen jene, die da meinen, Fürsten sei alles zu tun gestattet, ja die in dem empörenden Vorgehen eines Machthabers, wie es uns Kleist vorführt, gar eine ethische Tat erblicken möchten und einen solchen Fürsten als „Erzieher" preisen.

Denen aber, die, durch patriotische Liebe zu Kleist bewogen, die Charakterisierung des „Prinzen von Homburg" durch den frühern Direktor des Burgtheaters zum Anlaß ihrer Ausführungen genommen haben, empfehle ich die Lektüre folgender Stelle aus einem Buche über Kleist, das den dermaligen Direktor des Berliner Deutschen Theaters zum Verfasser hat:

„In dieser Bedrängnis wendete sich Kleist wieder an Hardenberg, nannte sein Blatt ein halbministerielles und stellte das naive Gesuch, daß jener die Deckung der elfhundert Taler übernehme. . . . Und als Hardenberg in jeder Hinsicht ablehnend antwortete, . . . kehrte sich Kleist, abermals von Müller irregeleitet, in einem Brief voll leidenschaftlicher Invektiven noch einmal gegen Raumer. Er vergaß sich soweit, die Drohung

auszustoßen: er werde, wenn Raumer den Kanzler von der Gerechtigkeit seiner Forderung nicht überzeuge, die ganze Geschichte des Abendblattes im Auslande drucken lassen. Raumer... blieb gegenüber diesem Versuch einer Pression — anders kann man Kleists Vorgehen kaum nennen — vollkommen ruhig. . . . Nun war auch Raumers Langmut erschöpft; er schickte einen Freund . . . zu Kleist, welcher die Zurücknahme der falschen Behauptungen erwirken, im andern Falle Raumers Herausforderung zum Zweikampf aussprechen sollte. Und nun zeigte sich, wie wenig Kleist auf festem Boden stand: er ließ sich alle Vorwürfe gefallen, brach in leidenschaftliche Tränen aus und klagte, daß er zu seinem Vorgehen angestiftet worden sei."

Da ist Gelegenheit, den deutschen Dichter zu verteidigen gegen den Vorwurf der Erpressung.*) Ich maße mir kein Urteil darüber an, ob Kleist sich als Herausgeber der „Berliner Abendblätter" diese Berufskrankheit wirklich zugezogen hat. Ich halte es auch für ziemlich gleichgültig. Ein großer Dichter bliebe er gewiß trotzdem — und die Erpressung wieder wäre nicht anders zu beurteilen, weil sie ein großer Dichter begangen hat. Und so verliert auch der Gedanke, daß ein oberster Richter mit der Todesstrafe sein Spiel treibt und daß sein Opfer verzückt Gnade entgegennimmt, wo es wild aufschäumend zum Äußersten greifen müßte, dadurch nichts von seiner Widerlichkeit, daß ein großer Dichter ihn zu verherrlichen versucht hat.

Frühlingswende. Der fremde Herr.

„Frühlingswende" von Alfred Halm. „Der fremde Herr" von Olga Wohlbrück. Deutsches Volkstheater 1. Juni 1901.

Im Volkstheater wurde am Samstag, den 1. Juni, an einem der heißesten Tage dieses ungewöhnlich heißen Vorsommers, zwei Novitäten von Autoren, die sich bisher als Dramatiker

*) Wesentlich anders beurteilt die ganze Angelegenheit z. B. Reinhold Steig in seinem neuen Buche „Heinrich v. Kleists Berliner Kämpfe", S. 160 f.

noch keinen Namen gemacht haben, vor überfülltem Hause gegeben, während unlängst in Ruederers „Fahnenweihe“ schon bei der Premiere ganze Bankreihen leer waren. Diesmal standen aber auch die Namen der Damen Odilon, Retty und Glöckner und der Herren Kutschera, Kramer und Tewele auf dem Theaterzettel, damals hingegen konnte das Publikum schon aus der Besetzung mit zweiten und siebzehnten Kräften einen Schluß ziehen auf den niedern Wert — den die Theaterleitung der Novität beimaß. So verhalf denn auch die Darstellung dem Einakter „Frühlingswende“ von Alfred Halm und dem dreiaktigen Schauspiele „Der fremde Herr“ von Olga Wohlbrück zu einem Erfolge, den zum mindesten das romanhafte Schauspielerstück der Frau Wohlbrück nicht verdiente, während in der „Fahnenweihe“ schon Fräulein Schweighofer, der die weibliche Hauptrolle zugefallen war, genügt hätte, das Stück in Grund und Boden zu spielen. Die beiden zu einem Spielabende vereinigten Dramen stehen auch innerlich in einem gewissen Zusammenhange. In beiden wird uns eine Dame vorgeführt, die es mit den landläufigen Moralgrundsätzen nicht sehr strenge nimmt, und beide Male sieht sich die Heldin vor die Notwendigkeit gestellt, dem Manne, der sie liebt und den sie wieder liebt, zu entsagen. Im ersten Falle tut sie das mit Würde und Anstand, obwohl sie nicht den Trennungsanlaß gegeben hat, sondern dieser vom Manne ausgeht oder doch in den äußern Umständen liegt. Für den feschen Leutnant, dem sie zwei Jahre angehört hat, ist endlich die Zeit der „Frühlingswende“ gekommen und er muß eine standesgemäße Ehe eingehen, sie aber lehnt seinen im Schmerz der Trennungsnotwendigkeit ihr gemachten Heiratsantrag ebenso ab, wie sie den Gedanken eines fernern Verkehrs mit dem Gatten einer Andern von vornherein von sich weist. Freilich verliert sie sich auch nicht in übermäßige Trauer: wir sehen schon den Nachfolger des Leutnants in der Gestalt eines dichtenden Doktors, der sich vorläufig als Bruder anbietet, aber die erwartungsvolle Frage nicht unterdrücken kann, ob der Leutnant auch als Bruder anfangen mußte. Auch im zweiten Stück entsagt die Frau, aber sie entsagt, weil sie das Wohlleben an der Seite eines ungeliebten Gatten dem Leben der Entbehrung

und Arbeit an Seite des geliebten Mannes vorzieht und dieser wohl bereit ist, ihr zu verzeihen, daß sie ihn um des Andern willen verlassen hatte, aber ihren Vorschlag, daß sie bei diesem bleiben und dafür ihn recht oft — besuchen wolle, mit Entrüstung zurückweist. So sind bei ähnlicher Situation gleichsam nur die Charaktere vertauscht; dort sehen wir die innerlich anständige Frau, hier den anständigen Mann. Die Darstellung war vorzüglich; nur Herr Tewele befand sich in beiden Stücken nicht ganz auf seinem Platze; das war aber nicht seine Schuld; daß man es im zweiten Stück fast vergaß, war sogar entschieden sein Verdienst. Frau Odilon lieh den beiden Frauengestalten, die sie zu spielen hatte, ergreifende Töne und starke Akzente — nur schade, daß die Fortschritte, die sie vor einiger Zeit in so überraschender Weise in der Technik des Sprechens gemacht hatte, in ebenso überraschender Weise mit einem Male wieder fast spurlos verschwunden sind.



Drei Künstlerdramen.

Ein Holmgang Ibsen, Björnson, Hauptmann.

I.

Fast gleichzeitig hatten Ibsen und Björnson, jener seine „Nordische Heerfahrt", dieser seine Novelle „Synnöve Solbakken" geschrieben; aber fast um ein Jahr kam Björnson dem Ibsen mit der Veröffentlichung vor, und gerade darin, worin sie beide zusammengetroffen waren, erschien nun Björnson als das führende Original. Und in ähnlicher Art entwickelten sich die Dinge in den nächsten Jahren. Treffend sagt Roman Woerner in seinem Buche über Ibsen*) (I., S. 69): „Alsbald hob da ein stiller, doch mit aller Ausdauer geführter Wettkampf zwischen den beiden Dichtern an — ein Holmgang, in dem von der zuschauenden Menge neun Jahre lang Björnson, ihr erklärter Liebling, als

*) Roman Woerner: „Henrik Ibsen", I., München, C. H. Beck, 1900.

der Überlegene betrachtet und bejubelt wurde, während Ibsen selten aufmunternde Zurufe, doch häufig genug Spott und Schimpf zu hören bekam, Björnson, Hüne von Gestalt und geborner Redner, ‚verstand es jedenfalls von Grund aus, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken‘; der kleine, schweigsame Ibsen mußte warten, bis seine Werke so hoch aufragten und so laut für ihn sprachen, daß sie und ihn niemand mehr unbeachtet lassen konnte.“ Aber so wenig Ibsen der Mann war, den Björnson je hätte besiegen können, so wenig ist Björnson der Mann, den Wettstreit je als Besiegter aufzugeben. Nachdem der Name Ibsens zuerst daheim und dann auf dem Siegeszuge durch die Welt den Namen Björnsons überholt und mindestens ein Dezennium lang unbestritten überstrahlt hatte, lenkte sich in der jüngsten Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit wieder in erhöhtem Maße Björnson zu. Immer stiller und verschlossener war Ibsen geworden und kleiner wurde der Kreis derer, zu denen der Dichter sprach, wenn er mit leisen Griffen an den ewigen Grundproblemen der Menschheit rührte, oft nur andeutend, immer zweifelnd und den Haft der letzten Stützen aus dem Weltenbaue lösend. Das ist nichts für die Menge, und wo die Menge vorgab, Baumeister Solneß, Klein Eyolf, John Gabriel Borkmann habe ihr gefallen, dort hat die Menge einfach gelogen. Da nahm Björnson seinen Vorteil wahr und ging der großen Frage, über die Ibsen nur leise Runensprüche geraunt hatte, direkt zu Leibe: In dem Doppeldrama „Über unsere Kraft“ behandelte er im ersten Teile die religiöse Frage ex professo und im zweiten Teile gleich auch noch die soziale. Und wenn Ibsen in einem Künstlerdrama, das er selbst einen „dramatischen Epilog“ nennt, vom Publikum gleichsam Abschied nimmt, setzt ihm Björnson ein anderes Künstlerdrama entgegen, das schon mit dem Aufrufe „Laboremus“ in seinem Titel sich in Widerspruch setzt zu der Resignation, die aus den Worten spricht: „Wenn wir Toten erwachen“.

Aber noch ein Dritter ist mit einem Künstlerdrama auf dem Plane erschienen, und da seit seinem ersten Auftreten die einen an ihm gerühmt, die andern an ihm getadelt haben, daß er den Spuren des großen Magus aus dem Norden folge, so dürfte es gestattet sein, auch Hauptmanns „Michael Kramer“

in die Betrachtung des letzten großen Holmganges mit einzubeziehen, den Ibsen mit seinem „Epilog" eröffnet hat.

Einen „dramatischen Epilog" nennt Ibsen sein jüngstes Drama. Möchte er doch unrecht haben, wenn er mit dieser Bezeichnung sagen wollte, es bilde den Abschluß seines künstlerischen Schaffens. Sie behielte ihre Berechtigung, auch wenn der Dichter noch so viele neue Dramen dem dramatischen Epiloge folgen ließe. Diese könnten dann etwa ebenso wieder einen Zyklus bilden, wie die Dichtungen seiner letzten Periode ihn bildeten, deren innern Zusammenhang er durch dieses Schlußwort auch äußerlich zur Erscheinung gebracht hat. Nicht an einen solchen Zusammenhang freilich ist zu denken, wie er z. B. an den einzelnen Teilen von Wagners Tetralogie allen in die Augen springt. Das eine Stück ist nicht die Fortsetzung des andern und nur ausnahmsweise begegnet uns eine Figur aus einem frühern Stücke in einem spätern wieder (Aslakson, Hilda Wangel). Und doch stimmt gerade der Vergleich mit Wagners „Nibelungen" in anderer Hinsicht. Was Wagner in der Musik unternommen hat, das hat Ibsen auf die dramatische Komposition angewandt. Wagner ist überhaupt der Vorläufer und Vorkämpfer der modernen Bewegung in der dramatischen Technik. Er hat dem Realismus der Dramatiker die Pfade gewiesen, da er gegen die Unwahrheit im Aufbaue der Operntexte und in der oft nur äußerlichen Verbindung zwischen Dichtung und Musik auftrat, er hat die mißbräuchliche Verwendung der Monologe in der Oper beseitigt, lange bevor die Dramatiker seinem Beispiele folgten; er hat dem geschichtlichen Drama die Existenzberechtigung abgesprochen zu einer Zeit, da alle Dramatiker noch darin wetteiferten, vor unsern Augen historische oder pseudohistorische Personen historische Ereignisse anzetteln und abwickeln zu lassen. Speziell Ibsen, der so lange in München lebte, hat, vielleicht unbewußt, sich in vielem durch die Art Wagners beeinflussen lassen, er ist denn auch für die dramatische Komposition das geworden, was Wagner für die musikalische war. Wir können auch leicht die Beobachtung machen, daß dieselbe Sorte von Leuten, ja zumeist dieselben Leute, denen Wagner unausstehlich oder doch unverständlich war, die gleiche Abneigung oder Teilnahmslosigkeit auch Ibsen ent-

gegenbrachten, soweit sie nicht etwa, gewitzigt durch die im Wagnerkampf erlittene Blamage, an Ibsen von Anfang mit größerer Vorsicht herantraten.

Was nun Ibsens Dramen aus der letzten Zeit zu einer höheren Einheit verbindet und zugleich an die Kompositionsart Richard Wagners erinnert, das ist die fortwährend wechselnde Verflechtung stets wiederkehrender Motive. Nur daß es bei Wagner musikalische Motive sind, bei Ibsen aber Ideenmotive. Die Handlung wird schließlich für Ibsen nur mehr zum äußern Rahmen, in dem er diese Motive gestaltet, die einzelnen Probleme weiterführt, von verschiedenen Seiten beleuchtet und betrachtet. Und so schafft die Identität und Kontinuität der Motive, der behandelten Ideen eine innere Einheit zwischen den in ihren Handlungen ganz selbständig gestalteten Stücken, die durch den „dramatischen Epilog" nun auch äußerlich zur Erscheinung gebracht wird. Wie man aber Wagner nur verstehen kann, wenn man die einzelnen, sich oft gleichzeitig durchkreuzenden und verschlingenden Motive auseinanderhält, und man sofort irre würde, wenn man einen Teil einer Tonreihe, der zu dem einen musikalischen Gedanken gehört, einem andern, ihn durchkreuzenden musikalischen Gedanken zuweisen und anreihen würde — so auch bei Ibsen.

Diese von Ibsen verarbeiteten Motive sind nun gar mannigfach. Ich kann hier nur einige wenige hervorheben. Da ist einmal die satirische Behandlung der menschlichen Lügenhaftigkeit einschließlich des Sichselbstbelügens. Hiezu tritt die Seelenanalyse, das Hervorsuchen der innersten, dem Individuum oft selbst verborgenen Gründe seines Handelns. Ein anderes Problem, das immer wiederkehrt, ist das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Meist führt uns da der Dichter eine Ehe vor, die nicht die wahre Ehe ist. In der „Nora" hatte er den Satz aufgestellt, daß eine solche Ehe, die keine wahre ist, auch nicht fortgeführt werden solle; und da nun die Leute ein Gezeter über die Frau anfingen, die, obwohl Kinder vorhanden sind, den Mann und ihr Heim verläßt, hat er uns in den „Gespenstern" gezeigt, wie in den später erzeugten Kindern sich die Fortsetzung einer Ehe mit einem Gatten rächen muß, dem die erforderlichen

Charaktereigenschaften fehlen. Wiederholt führt uns der Dichter eine Ehe vor, die aus Gewinnsucht von einem Manne mit einer Frau, die er nicht liebt, eingegangen worden ist, und dann tritt dem Manne die, die er geliebt hat, wieder entgegen und er sieht oder glaubt zu sehen, daß da das wahre Glück für ihn gewesen wäre, das er sich verscherzt hat. Auch den Fall behandelt der Dichter, daß die Frau entgegen ihrer Neigung, um der Versorgung willen, gewählt hat — so Frau Alving in den „Gespenstern", Frau Wangel in der „Frau vom Meere", Hedda Gabler. Viel furchtbarer aber erscheint ihm der Fall beim Manne. Schon in den „Stützen der Gesellschaft" wird angedeutet, welches Unheil in Frauenseelen durch die berechnende Wahl des Mannes angerichtet wird; in „Klein Eyolf" hat Allmers seine Gattin Rita nur um der „goldenen Berge" willen geheiratet und dem John Gabriel Borkmann, der um seiner ehrgeizigen Pläne willen die Frau, die er liebte, einem Andern opfern wollte, macht diese den Vorwurf, er habe „die große Todsünde begangen . . . die große, unverzeihliche Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen".

Neben dem Eheproblem aber durchzieht die letzten Stücke des Dichters die Frage nach den großen Welträtseln des Alls. Wozu das Leben? Was ist die Leitlinie für den Menschen? Was soll sie sein? Kann er glücklich werden hier? Wozu der ganze Jammer? Gibt es einen Gott? Immer und immer dreht der Dichter all diese Gedanken in seinem Hirn. Jetzt führt er uns den Egoisten vor und zeigt uns seinen Untergang, nachdem er den Gedanken angeregt hat, glücklich sein könne doch nur der gesunde, rücksichtslose Egoist. Und dann wieder weist er uns wie einen Schimmer von Hoffnung, daß man sich sein Dasein wenigstens erträglich machen könne, wenn man beginne, sein Leben für die andern zu leben (Klein Eyolf). In „Brand" trat uns der Dichter als Idealist entgegen — denn nicht nur als Romantiker hat er begonnen, auch als Idealist, ja Idealist ist er eigentlich geblieben, wie er auch den Romantiker nie ganz verleugnen lernte. Es ist nur die Frage, was man unter einem Idealisten versteht. Auch Ibsen hat ein Ideal, aber er hat

nur mehr eines: die Wahrheit, und er verlangt von den Menschen, daß sie die Wahrheit suchen und nach dem handeln, was ihnen Wahrheit zu sein scheint. So hat Brand gehandelt und der Schluß der Dichtung ist daher weder, wie die einen meinten, eine Verhöhnung auch des Brandschen Ideals, noch, wie z. B. Woerner annimmt, ein Kompromiß, ein Nachgeben des Dichters. „Voluisse sat est“: gewollt muß der Mensch ganz haben, ob es gelingt, das ist gleichgültig, insofern ist Gott „Deus caritatis“.

Aber was ist diese Wahrheit? Ist sie erquicklich? Ist sie erfreulich? Ist sie so, daß man überhaupt bei ihr bestehen kann? Zwei Gruppen von Menschen schildert uns der Dichter. Die einen, das sind die, auf die er, sie verurteilend und richtend, doch fast mit Neid hinblickt. Das sind die Egoisten, die Menschen, die mit zäher Selbstsucht ihr Leben leben und rücksichtslos über die Leichen derer, die ihnen im Wege stehen, dahinschreiten. So lange sie in dieser Selbstsucht leben, sind sie glücklich. Eine Repräsentantin dieses Typus ist Rebekka West in „Rosmersholm“. Aber ihrer Lebensauffassung steht gegenüber die enterbte traditionelle Rosmersholmsche Lebensanschauung mit ihren falschen Idealen und die Lebensanschauung Ernst Rosmers selbst. Ernst Rosmer hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Menschen zu adeln, „Adelsmenschen“ aus ihnen zu machen. „Die Lebensanschauung der Rosmers adelt . . . aber sie tötet das Glück.“ Ernst Rosmers Lebensanschauung war, daß in der „Schuldlosigkeit Glück und Friede“ sei, diese Lehre hatte Rosmer „in allen jenen werdenden, frohen Adelsmenschen lebendig machen“ wollen. Aber Rosmer glaubt selbst nicht mehr daran, er nennt es einen „ausgeträumten Traum“, „eine übereilte Einbildung“: „denn Menschen lassen sich wohl nicht von außen her adeln“. Aber bei einer ist es ihm doch gelungen, bei Rebekka West. Sie wurde durch Rosmersholm „kraftlos gemacht“. Ihr ist ihr „eigener, mutiger Wille geschwächt und gebrochen“, sie hat „die Fähigkeit verloren, handeln zu können“. „Es ist durch das Zusammensein mit dir gekommen,“ sagt sie zu Rosmer. „Es ist die Lebensanschauung des Geschlechtes der Rosmers oder eigentlich deine Lebensanschauung, die meinen Willen angesteckt

hat." Und so wandeln beide, sie des gesunden, kräftigen Egoismus der Jugend beraubt, er zur Erkenntnis gelangt, „daß es etwas so Hoffnungsloses an und für sich" ist, die Sinne adeln zu wollen, in den Tod. „Weißt du so unverbrüchlich sicher — daß dieser Weg für dich der beste ist?" fragt Rebekka, und Rosmer erwidert: „Er ist der einzige, das weiß ich." — „Und wenn du dich darüber täuschtest? Wenn es nur ein Irrtum wäre? Eins jener weißen Pferde von Rosmersholm?" — Und wenn das Ideal Rosmers: Wahrheit und Selbstgerechtigkeit, d. i. Gerechtigkeit im Handeln aus innerer Überzeugung, aus adeliger, d. i. edler Natur, auch nur „eins jener weißen Pferde von Rosmersholm" ist?

Noch eines Problemes müssen wir gedenken, des Problemes der Künstlerschaft. Da haben wir schon in den „Kronprätendenten" einen Dichter, den Skalden Jatgeir, dann den Baumeister Solneß und den Bildhauer Lyngstrand in der „Frau vom Meere". Aber auch die wissenschaftliche Tätigkeit wird uns vorgeführt, und zwar in dem Schriftsteller Alfred Allmers, und immer wird das Verhältnis des geistigen Schaffens zum Weibe, insbesondere zur Ehe behandelt.

Alle diese kurz angedeuteten Motive finden wir im Epiloge wieder. Und sie werden dort bis zu einem gewissen Punkte geführt und mehr als früher lüftet der Dichter den Schleier, uns Einblick gönnend in die Welt seiner Gedanken. Wieder ist es eine Ehetragödie. Die Tragödie eines Mannes, der nicht die Frau geheiratet hat, die ihm innerlich nahestand, sondern eine andere, ein hübsches, aber geistig unbedeutendes Wesen. Und die Ehetragödie ist zugleich eine Künstlertragödie. Arnold Rubek ist nicht nur Ehemann, sondern auch Bildhauer, und als solcher hat er die Frau kennen gelernt, die ihm vielleicht alles hätte werden können. Sie war sein Modell. Wie der Bildhauer Lyngstrand in der „Frau vom Meere" es sich als die Bestimmung einer liebenden Frau dachte, den Künstler zu inspirieren, so dachte es sich der Bildhauer Rubek als die Bestimmung der liebenden Irene, sein Modell zu sein. Weiter nichts. „Ich verging mich nie wider dich," kann er, da er als Ehemann Irene wieder trifft, sagen. Aber sie erwidert ihm: „Doch tatest du es! Du

vergingst dich wider mein innerstes Wesen." Und sie erklärt es ihm: „Ich stellte mich dir zur Schau, wie man sich nur zu Schau stellen kann. Und nicht ein einziges Mal hast du mich berührt."

Und er gesteht selbst, daß er manchen Tag von all ihrer Schönheit „wie von Sinnen war," und er erklärt auch, warum er trotzdem das Weib in ihr nicht finden wollte. „Ich war ja damals noch jung, Irene. Und mich erfüllte jener Aberglaube: wenn ich dich berührte, wenn ich dich in Sinnlichkeit begehrte, so würden meine Gedanken unheilig werden und ich würde nicht zu Ende schaffen können, was ich so sehnsüchtig schaffen wollte. — Und ich glaube noch heute, es lag etwas Wahres darin." Und Irene „nickt mit einem Anflug von Hohn": „Zuerst das Kunstwerk — dann das Menschenkind." So haben wir wieder einen Egoisten vor uns, der um seiner persönlichen Ziele willen das Liebesleben einer Frau getötet hat. Irene erzählt uns auch, was mit ihr geschah, als sie ihn verließ und davonging. „In Variétés habe ich mich zur Schau gestellt — als nackte Statue gestanden in lebenden Bildern. Und viel Geld eingestrichen. Das war ich von dir her nicht gewohnt — du hattest keins. — Und dann bin ich zusammen gewesen mit Mannsleuten, denen ich den Kopf verdrehen konnte. — Das war ich auch nicht gewohnt von dir her, Arnold. Du bist standhafter gewesen." Das, und daß sie ein paar Männer geheiratet und getötet hat — natürlich einen nach dem andern, würde Hjalmar Ekdal sagen — ist aber nur das Äußere der Geschichte. Das Innere besteht darin, daß sie wahnsinnig geworden ist. „Ich schenkte dir meine junge, lebendige Seele und stand da, mit leerer Brust — seelenlos. Dann bin ich gestorben." Sie, in der das Liebesleben getötet wurde, redet von sich selbst wie von einer Toten.

Aber nicht viel mehr als ein Toter ist auch Rubek selbst. Freilich, Ruhm und Reichtum hat ihm das Werk eingetragen, das er nach dem Abbilde von Irenens Körper geschaffen hat. Aber künstlerische Befriedigung und künstlerische Schaffenslust brachte ihm sein Erfolg so wenig, als die kleine Maja ihm zu ehelichem Glück verhalf, die er, nachdem Irene ihn verlassen, als eine Art Notbehelf genommen hatte. „Auferstehungs-

tag" nannte er sein Lebenswerk, Irene nennt es „unser Kind". Als Rubek jung war, da dachte er sich „die Auferstehung müßte am schönsten und wunderlieblichsten darzustellen sein als ein junges, unberührtes Weib — das von keines Erdenwallens Erlebnissen entweiht — und ohne von irgend welchen Flecken und Schlacken sich reinigen zu müssen — zu Licht und Herrlichkeit erwacht". Aber dann, als Irene ihn verlassen hatte, weil er „so voll unerträglicher Selbstbeherrschung" gewesen war, „nur Künstler — nicht Mann", da wurde er weltklug. Der Auferstehungstag wurde in seiner Vorstellung etwas Umfassenderes, er „erweiterte den Sockel, so daß er groß und geräumig ward. Und legte darauf ein Stück der gewölbten, berstenden Erde. Und aus den Furchen, da wimmelt's nun herauf von Menschen mit feindlichen Tiergesichtern — Männern und Weibern — wie sie das Leben draußen mich kennen gelehrt," sagt er. Und den strahlenden Freudenschimmer, der Irenens Abbild verklärt hatte, den dämpfte er und die Figur selbst stellte er in den „Mittelgrund" — oder, wie Irene sagt, in den „Hintergrund".

Das Bild drückte das Leben aus, wie er es jetzt sah. Und sich selbst stellte er auch in die Gruppe hinein. „Vorn an einer Quelle sitzt ein schuldbeladener Mann, der von der Erdrinde nicht ganz loszukommen vermag." Der Künstler nennt ihn „die Reue über ein verlorenes Leben". „Er taucht und taucht seine Finger in das rieselnde Wasser — um sie rein zu spülen — und krümmt sich und leidet bei dem Gedanken, daß es ihm nie, nie gelingen wird. In alle Ewigkeiten wird er nicht frei werden, leben und auferstehen. Immer und ewig bleibt er sitzen in seiner Hölle." Da ruft ihm Irene „hart und kalt" wie ein Schimpfwort das Wort „Dichter" zu. „Warum Dichter?" fragt der Bildhauer und Irene erklärt es ihm: „Weil du ohne Kraft bist und ohne Willen und voll Absolution für all deine Handlungen und für all deine Gedanken. Du hast meine Seele gemordet — und dann modellierst du dich selber in Reue und Buße und Selbstanklage — und damit, meinst du dann, sei dein Konto beglichen." Wer denkt da nicht an den in Trauer um Hedwig posierenden Hjalmar? „Weißt du noch," fragt Irene, „was für ein Wort du brauchtest — als du fertig warst

— fertig mit mir und meinem Kinde? . . . Du nahmst meine beiden Hände und drücktest sie warm. Und in atemloser Erwartung stand ich vor dir. Und da sagtest du: Ich danke dir von ganzem Herzen, Irene. Das ist, so sagtest du, eine segensreiche Episode für mich gewesen." Auf das Wort hatte sie ihn verlassen und jetzt nach Jahren hält sie ihm vor: „Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Grabkammern aufbewahrt. Das wäre mein Beruf gewesen. Nie hätt' ich dir dienen sollen — Dichter." Auch das Wort von der Episode gemahnt uns an Hjalmar. In jedem Menschen steckt ein Stück Hjalmar und so auch in Rubek. In Rubek aber weiset uns so vieles auf Ibsen selbst und — darum macht es den Eindruck, als hätte der Dichter sich den allgemeinen menschlichen Hjalmar von der Seele wegschreiben wollen. Ja, man wäre versucht zu glauben, daß er etwas die Maske lüftet, und es ist fast, als ob er uns andeuten wollte: auch ich habe einmal ein Liebesleben getötet, ein Menschenherz als Kunstobjekt behandelt, statt als liebendes, blutendes, zuckendes Menschenherz.

Der Gedanke drängt sich uns auf, weil Ibsen immer wieder auf die Gestalt des nur seine „höheren" Ziele verfolgenden Mannes zurückkommt, der ein Liebesleben getötet hat, und weil Rubek Züge aufweist, die jeder unwillkürlich auf Ibsens eigenes Schaffen deuten muß. Hören wir einmal Rubek, was er von seinem „Meisterwerk" sagt, das „die ganze Welt" als solches preist: „Nichts weiß die ganze Welt. Nichts versteht sie." „Nun, so ahnen sie doch zum mindesten etwas —" meint Frau Maja. Aber Rubek ergänzt ihren Satz dahin, daß sie etwas ahnen, „was gar nicht da ist". „Was mir nie im Sinn gelegen hat. Siehst du, darüber fallen sie in Verzückungen. Es ist nicht der Mühe wert, sich so immerfort abzurackern für den Mob und die ganze Masse — und diese ganze Welt." Spricht da Rubek oder nicht vielmehr Henrik Ibsen? Und dann redet Rubek von den Porträtbüsten, die er in den letzten Jahren machte: „Es sind keine eigentlichen Porträtbüsten . . . Es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes in und hinter diesen Büsten — etwas Heimliches, was die Menschen nicht sehen können —" „Nur ich

kann es sehen," sagt er. „Und dabei amüsiere ich mich so köstlich. — Von außen zeigen sie jene ‚frappante Ähnlichkeit‘, wie man es nennt und wovor die Leute mit offenem Munde dastehen und staunen — aber in ihrem tiefsten Grunde sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängeohrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe — und blöde, brutale Ochsenkonterfeis sind auch darunter." „All' unsere lieben Haustiere also . . . die der Mensch nach seinem Bilde verpfuscht hat. Und die den Menschen dafür wieder verpfuscht haben." Wie viele solcher Porträtbüsten hat nicht Ibsen geschaffen!

In diesen Andeutungen über künstlerisches Schaffen und in der analytischen Aufrollung der Beziehungen zwischen Rubek und Irene liegt der Kern des Epilogs. Die Gattin Rubeks, Maja, der Rubek einst versprochen hatte, er wolle sie mitnehmen auf einen hohen Berg und ihr alle Herrlichkeit der Welt zeigen, ein Versprechen, das er, gar bald ihre Unbedeutendheit erkennend, so wenig gehalten hat, daß er es ganz vergessen hat, ist nur Staffage, ebenso wie der Bärenjäger Ulfheim, mit dem Maja zu flirten beginnt. Das sind die zwei Seelen, die zusammenpassen, die zwei gesunden, ungebrochenen Egoisten, sie die rein sinnlich veranlagte Frau, er die rohe, robuste Gewaltnatur, ganz Mann und in gar nichts Künstler, ganz im Gegensatze zu Rubek; nicht ein Lügner, der für die Zukunft Herrlichkeiten der Welt verspricht, sondern der gesunde, rohe Lügner des Augenblicks, der die unerhörtesten Jagd- und Räubergeschichten erzählt, der aber der Frau Maja ein wirkliches, reales Schloß mit Jagdgründen und ohne Kunstwerke offeriert, sich bereit erklärt, dem „zahmen Raubvogel", der Maja bewacht, eins in die Schwingen zu schießen, und ohne zu zagen den Arm um ihren Leib schlingt und sie sicher auf schwindelndem Weg in die Tiefe hinunterträgt und vor dem Bergnebel rettet.

Und denselben Weg herauf kommen Irene und Rubek. Rubek und Maja sagen sich voneinander los und Rubek und Irene beschließen — nachzuholen, was sie einst versäumt hatten. „Du und das Leben, ihr seid Leichname," meint zwar Irene, die sich ja selbst längst zu den Toten zählt. Aber Rubek nimmt

sie ungestüm in seine Arme und sagt: „So wollen wir beide Toten ein einzigstes Mal das Leben bis auf die Neige kosten — bevor wir in unsere Gräber zurückkehren.“ Jubelnd stimmt Irene ein — oben auf dem Berge der Verheißung wollen sie ihr Hochzeitsfest feiern und durch den Nebel streben sie aufwärts — da bricht eine Lawine los und schmettert sie ins Tal. Aus der Tiefe klingt der Jubel der sich ihrer Freiheit freuenden Maja, und die Gestalt einer Diakonissin, die dem Dichter einerseits die Wärterin der irrsinnigen Irene, andrerseits die Personifikation ihres wie ein Schatten ihr folgenden Leides ist, ruft den beiden Verschütteten nach: „Pax vobiscum“.

Schon früher hatten die beiden geträumt von einer „Sommernacht auf Bergeshöhen“. Eine solche hätte ihnen das Leben sein können, hätten sie die „Sommernacht auf Bergeshöhen“ nicht verscherzt. Aber „was unwiderbringlich verloren ist,“ sagt Irene, „sehen wir erst — wenn wir Toten erwachen.“ „Ja, was sehen wir da eigentlich?“ fragt Rubek, und Irene antwortet ihm: „Wir sehen, daß wir niemals gelebt haben.“ Und so entläßt uns der Dichter mit dem Gedanken, das, was uns als Leben erscheint, sei der Tod, aber er sagt uns n i c h t, daß wir durch das, was uns als Tod erscheint, etwa zu einem wirklichen Leben erwachen.

II.

In seinem Drama „Über unsere Kraft“ hat Björnson das religiöse Problem behandelt, das Ibsen so oft gestreift hatte, nur daß dieser mehr von der ethischen Seite desselben ausgegangen war, während Björnson das dogmatische Moment in den Vordergrund gestellt hat. In „Laboremus“ bringt Björnson, ähnlich wie Ibsen in seinem Epilog, das Wesen des künstlerischen Schaffens in Verbindung mit dem Schicksale und dem Liebesleben seines Helden. Aber die Verbindung ist viel äußerlicher als bei Ibsen. Bei diesem ist die künstlerische Idee bestimmend für das ganze Verhältnis zwischen dem schaffenden Manne und der in dem Kunstwerke verkörperten Frau, bei Björnson aber dient das Kunstwerk, von dem die Rede ist, eigentlich nur als Hebelpunkt für die Bemühungen derer, die den jungen Künstler von einer Frau, die seiner nicht wert ist, loseisen wollen.

Der Opernstoff Undine war der Kuppler gewesen, der den jungen Komponisten Langfred und die Pianistin Lydia zusammengeführt hatte. In der Oper Undine soll die Sehnsucht des Meeres nach dem Himmel zum Ausdruck gebracht werden. Undine ist Langfred das Meer, „das Meer, das zum Lande will . . . auch den Himmel widerspiegeln kann“. „Wie muß das Meer schwermütig in die Unendlichkeit hineinsehen . . . Das Land kann es nicht verrücken, den Himmel nicht erreichen.“ Undine „spiegelt den Himmel wieder, aber sie hat ihn nicht. Darum: Wieder hinab! Zurück von allem, was fest und unerreichbar ist. Sie umschlingt und flieht . . . Sie begehrt und weicht.“

In Undine erblickt Langfred aber auch ein Bild der Musik. „Die Musik um das Leben, wie das Meer um das Land. Das, was davonstürmt — auf Abenteuer — sozusagen die Fortsetzung — das, was sich nicht halten, nicht einholen läßt — aber auch niemals Ruhe bekommt.“ „Immer auf der Grenze! Zwischen Bekanntem und Unbekanntem, weiter als sie selbst weiß, geht die Musik. Wenn alles gesagt ist, spricht sie weiter. Aber sie endet in dem, was sie auch nicht sagen kann.“ Die Parallele zwischen Undine und der Musik mag recht müßig erscheinen, den positiven Kern der Bemerkungen Langfreds über Musik aber haben wir präziser schon bei E. T. A. Hoffmann und bei Richard Wagner gelesen. „Das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst,“ sagt Hoffmann, „daß sie gerade da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel eröffnet.“ Und bei Wagner heißt es: „Die Tonsprache spricht als reines Organ des Gefühles gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist.“ Und: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten dadurch zu ermessen, was er verschweigt.“ „Spanne deine Melodie kühn aus,“ ruft er dem Komponisten zu, „daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“ Da Langfred Richard Wagner zitiert, wo er sich gegen dessen „endlos steigendes Heben und Ziehen“ ausspricht, hätte er ihn ganz gut auch hier nennen können, wo er bei ihm eine

kleine Anleihe macht; dafür würden wohl die meisten die in der etymologischen Ableitung des Namens Langfred liegende Wagner-Reminiszenz überhaupt am liebsten vermissen. „Langfriede! . . . Du sollst mir den langen Frieden bringen," sagt Lydia. („Wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried"... usw. oder „Gutrun — Sind's gute Runen . . ." usw.)

Undine ist aber für Langfred nicht nur das Meer und die Musik, sondern auch Lydia, und darum ist Lydia gar nicht einverstanden mit Langfreds Ansicht, daß Undine den Himmel nicht erreichen kann. Lydia hat freilich etwas wechselnde Anschauungen darüber, was für sie der Himmel ist. Als sie noch eine arme Pianistin war, da stellten offenbar die „schönen Häuser im Villenviertel" für sie den Himmel dar, und um dieses Himmels teilhaftig zu werden, heiratete sie den alten Herrn Wisby, ohne dessen Hilfe Undine eben den Villenhimmel nicht erreichen konnte. Freilich war die Erreichung des Zieles für sie nicht so einfach wie für die „Frau vom Meere", die auch mit einer Neigung für einen Andern im Herzen, um der Versorgung willen, den Distriktsrat Dr. Wangel zum Manne genommen hatte. Denn Herr Wisby war verheiratet. Aber wie man derlei Schwierigkeiten beseitigen kann, das hatte ja schon Rebekka West, jene andere „reizende Meerfrau", wie Ulrik Brendel sie titulierte, gelehrigen Schülerinnen vorgemacht. Frau Wisby war krank. Sie war von der Tuberkulose befallen. In drastischer Weise schildert uns Lydia ihren Zustand als den eines „hysterischen Skeletts, das seine Knochenarme nach dem lebendigen Leben ausstrecken will", seinen „Giftatem in das Dasein röchelt", als Personifikation der „Schwindsuchtlüsternheit". Zur Heilung hatte man Frau Wisby Musik empfohlen. Vielleicht hätte Fräulein Borgny, Frau Wisbys erwachsene Tochter, diese Musik besorgen können, aber Fräulein Borgny hat uns mitgeteilt, daß sie nicht um ihre Mutter sein konnte, weil Tuberkulose „ansteckend" sei. So engagierte man denn durch eine Konzertagentur eine ausgezeichnete Pianistin, eben unsere Lydia, die sich für Geld den Gefahren unterzog, die Fräulein Borgny vielleicht aus Liebe hätte auf sich nehmen können. Aber wenn die eigene Tochter eine so herzlose Person war, daß sie, um nicht der Ansteckung zu unter-

liegen, sich von der Mutter ferne hielt, von der Mutter, die sie gewiß in jeder Krankheit treu gepflegt hatte und nicht danach gefragt hätte, daß Tuberkulose, Typhus, schwarze Blattern, Pest ansteckend sind — was konnte Frau Wisby von Fräulein Lydia erwarten? Fräulein Lydia hatte die Kranke schon zur Hälfte gesund gemacht, da fiel es ihr ein, Herrn Wisby zu heiraten, und nun wollte sie natürlich „seine Frau nicht mehr heilen. Sie wollte sie aus dem Wege schaffen". Sie nahm „ihre Kräfte, Stück um Stück! Mit ihren Wünschen, mit ihren Augen, mit ihrer Musik. Auch die Musik kehrte sie gegen die Kranke". Und die Kranke „verstand alles . . . sagte nichts . . . und starb". Und dann heiratete Herr Wisby diese seltsame Klavierkünstlerin.

So hatte sie zunächst ihren Himmel erreicht. Aber gar bald verlangte sie nach einem andern Himmel. Erstens war Herrn Wisby gleich nach der Brautnacht der Geist seiner Frau erschienen und hatte ihm mitgeteilt, „die, von der du jetzt kommst, die hat mir das Leben genommen", zweitens hatte der Arzt der seligen Frau Wisby, Dr. Kann, Herrn Wisby diese Mordgeschichte bestätigt und gravierende Eröffnungen über das Vorleben Lydias gemacht, was natürlich alles nicht ohne Einfluß auf das Benehmen Herrn Wisbys gegen seine Gattin bleiben konnte, und drittens — gefiel Lydia der junge Langfred viel besser als der alte Wisby. Und so erblickt sie den Himmel jetzt darin, daß der junge Langfred mit ihr durchginge. Der junge Langfred findet sich hiezu völlig bereit, er fängt schon an, seine Noten einzupacken und Undine könnte ungefährdet ihren zweiten Himmel erreichen, wenn der junge Langfred keinen Onkel hätte. Dieser Onkel ist Dr. Kann, ebenso originell als Onkel seines Neffen, wie er es seinerzeit als Arzt der Frau Wisby und als Freund des Herrn Wisby gewesen war. Als Arzt hatte er seine Patientin verlassen, weil er geglaubt hatte, es sei nicht alle Hoffnung auf ihre Genesung ausgeschlossen. „Niemand sage," ruft er mit Emphase aus, „daß sie doch sterben mußte, wie es auch gekommen wäre. Hätte ich nicht geglaubt, daß sie leben könnte — daß sie auf dem Wege der Besserung war — wäre ich dann von ihr gereist? Hätte ich sie dann einem andern Arzt überlassen?" Ein gewöhnlicher Arzt würde wohl sagen: „Wäre

noch irgend etwas zu machen gewesen — wäre ich dann von ihr gereist? Hätte ich sie dann einem andern Arzt überlassen?" Ebenso sonderbar wie die Argumentation des Arztes Dr. Kann ist auch die Argumentation des Freundes Dr. Kann: er hatte Herrn Wisby keinerlei Aufschlüsse über den Charakter und die Handlungsweise Lydias gegeben, um ihn zu „schonen". Eine solche Motivierung ist aber die offenbare Hilflosigkeit des Dramatikers, und so wird man versucht, auch hinter der früher erwähnten Erklärung Borgnys, sie habe darum nicht um die kranke Mutter sein können, weil deren Krankheit ansteckend war, keine Gefühlsroheit der jungen Dame und kein verschrobenes Prinzip des Dichters zu suchen, sondern in ihr nur einen unglücklich gewählten technischen Behelf zur Konstruierung der erforderlichen Situation zu erblicken. Denn eben dieser jungen Borgny bedienen sich der Dichter und Dr. Kann als eines klugen und liebenswürdigen Wesens, um durch sie den Neffen Langfred von Lydia abzuziehen und seiner Arbeit wieder zuzuführen.

Daß dieser seltsame Arzt und Freund auch als Onkel nicht normal sein und nicht auf die einfache Idee kommen kann, mit seinem Neffen deutsch oder vielmehr norwegisch zu reden, ist ja wohl selbstverständlich. Er will sich nicht „einmischen", wenigstens „nicht so, daß er es merkt". So führt er denn Wisbys Tochter Borgny unter falschem Namen bei ihm ein, als eine Dame, die von seiner Undine gehört hat und ihm „eine wirkliche Begebenheit" erzählen möchte, was „seinen ganzen Plan von Grund aus ändern" könnte. Fräulein Borgny ist „als Amerikanerin und Norwegerin in einer Person" auch gar nicht ängstlich, bei Herrn Langfred allein in seinem Hotelzimmer zu sein. Ängstlich war sie nur damals gewesen, als es sich darum gehandelt hatte, die kranke Mutter zu pflegen. Sie erzählt Langfred nun die Geschichte dieser Mutter, die durch Lydia mit Musik getötet wurde, aber ohne sich erkennen zu geben oder Namen zu nennen, nur als Motiv für die Undine. Langfred macht auch sofort die Nutzanwendung für seine Oper, daß der, den Undine liebt, verheiratet sein muß. Und da Undine die Frau des Geliebten töten will, hat sie „Gesetze verletzt, die sie nicht kannte" und sich hiedurch „den Weg zur Welt versperrt,

zu der sie hinauf wollte". Fräulein Borgny hält die Anregung, die sie zur Änderung der Oper Undine gegeben hat, für völlig genügend, da sie erfährt, Langfred wolle der großen Pianistin, mit der er alles bespreche, die Sache erzählen, und sie empfiehlt sich mit dem ganz in Ibsenscher Manier mehrdeutig geformten Wunsche, daß da, wo Langfred arbeite, „reine Luft sein möchte".

Es ist das doch etwas gewagt von ihr. Langfred könnte ja mit Lydia zuerst durchgehen und dann erst von der Undine mit ihr reden. Oder Lydia könnte klug sein und sich in dem Gespräche über Undine keine Blöße geben. Aber Langfred ist das Reden über Musik wichtiger als die Vereinigung mit Lydia, und Lydia ist töricht. Sie ist gegen die Änderung, die ihr als „sentimentaler Plunder" erscheint: „Es wird ja ein Kampf zwischen Liebe und Moral. Als ob wir nicht genug davon hätten!" Sie verteidigt geradezu die Pianistin, die nur „nahm, was ihr gutes Recht war", und sieht „kein Verbrechen in der Tat der Undine", denn „das Märchen von der Undine, das ist die große Natursehnsucht, die große Liebe zu dem, was über ihr ist, zu dem, was erlöst, es möge kosten, was es wolle". In dem sich um dieses Thema entwickelnden Wechselgespräche nun erkennt Langfred, wie verschieden ihre beiden Naturen sind, daß sie „zwei verschiedenen Welten" angehören. Er spricht schon ganz unverblümt den ihm von Borgny suggerierten Wunsch nach „reiner Luft in den Stuben" aus, sie aber ist empört über ihn, daß er „einen großen antiken Stoff" so entstellen will durch „dies christliche . . .!"

So wären also die beiden bereits getrennt, und es bedürfte gar nicht mehr des nochmaligen Erscheinens Borgnys, die Lydia schon früher durch ihre Ähnlichkeit mit der verstorbenen Frau Wisby erschreckt hatte und die nun Lydias Frage: „Wer bist du?" mit den zwischen orakelhaftem Pathos und platter Aufklärung schwankenden Worten „die Tochter meiner Mutter" beantwortet. Lydia verliert hierauf „ihre ganze Stärke" und „geht langsam hinaus"; Borgny fühlt vorläufig das Bedürfnis, zu ihrem Vater zu gehen, der seit Beginn des zweiten Aktes spurlos verschwunden ist, und Langfred, den der Onkel schon im zweiten Akte durch die Überreichung des väterlichen Siegels

mit dem Wahlspruche „Laboremus" vergeblich zur Arbeit gemahnt hatte, erklärt nun, daß er noch lange nicht werde arbeiten können. Freilich fügt der Onkel hinzu: „Aber dann um so besser".

Zunächst wird er nach seinem Lehrsatze, daß gesunde Menschen „Arbeit und Frau aus demselben Instinkte heraus" wählen, wohl Fräulein Borgny heiraten. Ob wir es wünschen sollen, daß er dann an seiner Undine weiterarbeite, das wissen wir freilich nicht. Im zweiten Akt hat uns zwar Lydia „einige Takte aus dem Hauptmotiv der Undine" angeschlagen, aber sollen wir uns wirklich aus dem, was uns da ein Herr Kapellmeister in das Drama komponiert, ein Urteil über die musikalische Begabung des Helden bilden? Das ist immer gefährlich, wenn uns in einem Theaterstück auf der Bühne eine künstlerische Schöpfung einer der handelnden Personen vorgeführt wird. Aber da Ibsen die „Auferstehung" seines Helden beschreibt, muß uns Björnson doch wenigstens ein paar Takte der Oper des seinigen vorführen. Und überall sehen wir dieses äußere Anlehnen an Ibsen, in einzelnen Figuren, in der Verarbeitung von Ibsen behandelter Motive, ja auch in der Nachahmung jener Art des Ausdruckes, die auf eine tiefere Bedeutung hinweist und in uns forschendes Grübeln zurücklassen soll, was es wohl sei, auf was der Dichter uns hinzeigt. Nur daß bei Björnson die bedeutenden Worte oft nur leere Dekorationen sind, die wohl die Menge täuschen, hinter denen aber in Wahrheit nichts steckt.

III.

Viel weniger als Björnson lehnt sich Hauptmann an Ibsen an: und doch wie viel weiter reicht er an ihn heran. Auch zu seinem Michael Kramer mag Ibsens Epilog die Anregung gegeben haben. Auch hier steht ein Künstler im Mittelpunkte der Handlung, auch hier erfahren wir im wesentlichen, was sein Kunstwerk darstellt — „den Mann mit der Dornenkrone" — auch hier eine Reihe seiner Bemerkungen über das subjektive Schaffen und Empfinden des Künstlers, auch hier der Gedanke von der erlösenden Macht des Todes („der Tod ist die mildeste Form des Lebens") und ein unbestimmtes Ausklingen in die

letzte, ewige Frage, „wohin es geht“: „Von irdischen Festen ist es nicht! Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht und jen's ist es nicht, aber was . . . was wird es wohl sein am Ende?“ Hiemit ist aber die Ähnlichkeit auch zu Ende, kein Johannes Vockerat erinnert hier an einen vorbildlichen Hjalmar, und ganz selbständig ist Hauptmann auch in der Wahl und Gestaltung seines Stoffes.

Es ist ein ganz eigentümliches Problem, das Hauptmann diesmal behandelt. Vielleicht hat ihn zunächst nur die technische Schwierigkeit daran gereizt — aber schließlich ist auch dem tiefinnersten Wesen nach ein echtes Kunst- und Meisterwerk zu stande gekommen.

Drei Akte hindurch führt uns der Dichter einen jungen Menschen vor, von dem wir nichts wie Schlechtes sehen und hören. Talent hat er zum Malen, das ist sein einziger Vorzug, aber auch der wird nur zum Anlaß, uns seine Trägheit um so widerlicher erscheinen zu lassen. Wir sehen im ersten Akte die Roheit des Burschen gegen Mutter und Schwester, im zweiten seine Verschlossenheit und Verlogenheit gegenüber den ergreifenden Versuchen des Vaters, den Weg zu seinem Herzen zu finden, im dritten seine lüsterne Begehrlichkeit im Verkehre mit einem jungen Mädchen, sein prahlerisches Getue und seine Feigheit. Und nachdem nun der junge Mann durch Selbstmord geendet, hebt der Dichter im letzten Akte die Gestalt, die er drei Akte lang durch allen Schmutz gezogen hat, empor, immer höher und höher, er läutert sie uns durch den Schmerz des Vaters, er zeigt sie uns in der verklärenden Kraft des Todes, und schließlich gewinnt er nicht nur dem trauernden Vater, sondern auch dem betrauerten Sohne unser Mitgefühl. Ja nicht nur unser Mitgefühl — mehr, er bringt ihn uns innerlich nahe!

Wir werden zunächst ergriffen von dem Schmerze des alten Mannes, der vor Glück und Freude gezittert hatte, als seine Frau nach vierzehnjähriger Ehe ihm den ersehnten Sohn geboren hatte, der sich mit dem Neugeborenen in seiner Klause eingeschlossen und ihn wie im Tempel vor Gott dargestellt hatte — und der dann sehen mußte, daß er den Weg zu dem Innern aller seiner Schüler finde, nur nicht zu dem seines Sohnes.

Wir legen uns aber auch die Frage vor, mußte das alles so kommen? An dem schief gewachsenen, häßlichen Knaben hatten sie wohl alle die ganzen Jahre hindurch gesündigt. Die Mutter durch blinde Parteilichkeit, der Vater durch ein Übermaß von Ernst und Strenge, die Schwester durch kühle „Objektivität“ — und erst die Andern! „Grausame Bestien sind doch die Menschen!“ sagt uns der Vater, und nach dem Bilde, das sich im dritten Akte vor uns abspielt, können wir es uns ja wohl ausmalen, wie sie es überall und immer mit ihm getrieben, mit dem Knaben, der in die Schule ging, mit dem Jüngling, der die Akademie in München besuchte — mit dem Nichtstuer, der in den Straßen und Schenken herumlungerte. Trefflich hat uns der Dichter einige dieser Quälgeister vorgeführt. Liese Bänsch vor allem, die Tochter des „Restaurateurs“ und die ganze feine Gesellschaft vom Stammtische. Ja, Bestien sind sie, die Menschen, grausame Bestien.

Aber alle diese Gedanken erweckt der Dichter erst im letzten Akte in uns, obwohl sie auf das in den ersten Akten uns Vorgeführte sich beziehen. Darin liegt eine ganz außerordentliche Kunst, wie in den ersten Akten schon das ganze Material gegeben ist und erst im letzten der Dichter es vor unsern Augen mit wenigen Handgriffen zusammenfügt, so ganz anders, als wir es uns gedacht hatten. Im Schmerze Michael Kramers adelt und läutert Hauptmann uns den Sohn. Es ist dies ein ungeheueres Wagnis, und jene, die an der Oberfläche der Dinge haften, werden auch die Verwunderung nicht ganz los, daß der alte Kramer nun auf einmal ganz anders von seinem Sohne redet als früher und schließlich dessen Tod mit dem des Heilands in eine Parallele bringt. Und doch ist das Wagnis gelungen und Hauptmann hat mit höchstem Geschick die große Gefahr vermieden, daß der Gegensatz zwischen dem, was wir soeben von dem Sohne gesehen, und der Art, wie nun über ihn gesprochen wird, uns komisch erscheine und zum Lachen verleite. Und so ist der letzte Akt von „Michael Kramer“ in gewissem Sinne ein Gegenstück zu den merkwürdigen Kapiteln, in denen Sterne im „Tristram Shandy“ den alten Shandy den Tod seines Sohnes Bob betrauern läßt, und in denen er uns, ohne unser

Empfinden zu verletzen, von dem Mitgefühle mit dem trauernden Vater sachte hinüberführt zu den Wirkungen echtesten Humors.

In „Schluck und Jau“ hatte Hauptmann einen mißlungenen Versuch gemacht, die Art Calderons mit der Art Shakespeares zu kreuzen, er hatte aber vor allem darauf vergessen, daß wir modernen Menschen Scherze, die sich die Mächtigen dieser Erde mit armen Teufeln erlauben, nicht mehr komisch, sondern nur mehr anwidernd finden können. In „Michael Kramer“ ist Hauptmann wieder zu seiner eigenen Art zurückgekehrt. Er möge bei ihr bleiben. Dann kann er mit Ehren auch vor dem großen Norweger bestehen. Und, wenn er wieder ein Stück schreibt, so möge man es doch in Wien aufführen, auch wenn es in Berlin durchfallen sollte: besser ein durchgefallener Gerhart Hauptmann als ein erfolgreicher Otto Ernst.

Antrittsrollen des Frl. Rabitow im Burgtheater.

1. „Klärchen“.

Fräulein Rabitow hat bei ihrem Debut im Burgtheater als Klärchen leider die Besorgnisse derer gerechtfertigt, die sie und die Direktion vor diesem Engagement gewarnt hatten. Wo Klärchen das zärtlich liebende Mädchen war und die Darstellerin ihre tiefe Stimmlage ungezwungen für weiche, innige Töne der Hingebung nutzbar machen konnte, gelang ihr einzelnes sehr gut. In der Straßenszene im fünften Akt aber versagte sie vollständig. Daß jede innere Gliederung, jeder Aufbau und hiemit jede Möglichkeit einer Steigerung fehlte, daß die planlose Überstürzung Worte und ganze Sätze unverständlich machte, wären Übelstände, die sich beseitigen ließen, wenn man im Burgtheater jemand hätte, der sich auf derlei versteht und Lust hat, darauf zu achten; ein unüberwindbares Hindernis für echte dramatische Wirkung in derartigen Szenen aber bildet das Organ

der Künstlerin, das in der Tiefe haftet, klangvoller Kraft entbehrt und nur in schmelzenden Mollakkorden seelischen Eindruck macht.

2. „Klara“ in „Maria Magdalena“.

Im Burgtheater hat man endlich wieder einmal ein Stück von Hebbel gegeben. Freilich nicht aus innerm Drange, nur als „Stück der Debutantin“. So hat man denn auch nicht ausgewählt, womit man den Dichter am meisten ehren oder was man am besten spielen könnte, sondern was sich mit der kleinsten Mühe einstudieren ließ und relativ am geeignetsten für die Debutantin schien. Es ist also überhaupt nur ein Zufall, daß man auf Hebbel griff, man spielte „Maria Magdalena“, nicht weil das Drama von Hebbel ist, sondern man spielte Hebbel, weil die Klara eine Debutrolle für Fräulein Rabitow ist. Daß voraussichtlich eine andere Darstellerin des Burgtheaters die Klara viel ergreifender spielen könnte, mußte dann ebenso belanglos erscheinen, als daß das Stück auch in andern Rollen als jenen, die zufällig erledigt sind, einer Neubesetzung dringend bedurft hätte. Die pathetische Rhethorik Herrn Lewinskys als Meister Anton haben wir in jenen Zeiten, in denen in der Tragödie auch die Köchinnen und Tischler stets den Mund voll Pathos nehmen mußten, gebührend bewundert. Heute denken die meisten anders in der Sache, und so mag die Forderung nicht unbillig erscheinen, daß die, die nun einmal nicht mit dem Geiste der Zeit gehen wollen oder können, sachte zurückbleiben mögen, statt die Reihen in Unordnung zu bringen. Fräulein Rabitow selbst hat als Klara nur einen Zug zu dem Bilde gefügt, das sie bisher von ihrem Können gegeben hatte: sie war wiederholt manieriert und affektiert, im zweiten Akt fast bis zur Karikatur. Eine wirkliche Karikatur aber bot Frau Schmittlein als Klaras Mutter in der Sterbeszene. Die Luftschnapper, die sie machte, waren ebenso komisch als ihr Umfallen. Weiß denn Frau Schmittlein noch nicht und hat es ihr denn niemand gesagt, daß ein Darsteller auf der Bühne nie nach rückwärts, die Füße nach vorn gerichtet, hinfallen soll — und schon gar nicht

eine Dame, und sei diese für den Augenblick auch nur Tischlermeisterin? Ganz ausgezeichnet war Herr Devrient als Leonhard, anfangs vielleicht noch ein wenig zu elegant, dann aber geradezu vollendet. Den Satz „Ein Mensch, von dem du dies alles erwartest, überrascht dich doch nicht, wenn er ‚nein' sagt" sprach er mit wahrhaft entzückender Niederträchtigkeit. Alles so selbstverständlich, so einfach, so natürlich. Künstlerisch fein ausgearbeitet war auch die kleine Rolle des Karl, die Herr Kainz gab. Ein trefflicher Sekretär wird gewiß Herr Reimers werden. Seine Rolle ist die einzige in dem Stück, die etwas Pathos verträgt, nur darf es nicht zu viel sein. Doch das ist ja leicht gemildert.

3. „Maria Stuart".

Als dritte Antrittsrolle hat im Burgtheater Fräulein Rabitow die „Maria Stuart" gespielt. Ihre Maria reichte nicht im entferntesten an die zu vollendeter künstlerischer Reife gediehene Elisabeth der Bleibtreu und an den von herrlichstem Feuer durchglühten Mortimer des Kainz. Ein Fräulein Blanck als Kennedy neben sich zu haben, das brauchte sich aber Fräulein Rabitow trotzdem nicht gefallen zu lassen. Unbegreiflich ist, daß man Herrn Heine in einer Rolle wie die des Davison, für die ihm so ziemlich alles fehlt, bloßstellt. Er konnte wohl mit Recht sagen: „Ich gehöre nicht auf diesen Platz".



Gastspiel Geisendörfers und der Frau Leithner im Volkstheater: „Maria Stuart".

12. September 1901.

Im Volkstheater hat sich anläßlich einer Aufführung der „Maria Stuart" Herr Geisendörfer als neuengagiertes Mitglied vorgestellt. Er spielte den Mortimer ganz in gedämpften Tönen. In der ersten Unterredung mit Maria und in den

Szenen am Hofe der Elisabeth läßt sich ja das, rein logisch betrachtet, rechtfertigen, im Park zu Fotheringhay aber legt sich Mortimer in jeder Hinsicht so wenig Mäßigung auf, daß es geradezu unnatürlich erscheint, wenn er seine in rasender Leidenschaft hervorgestoßenen Worte in gedeckten Flüstertönen spricht. An den stimmlichen Mitteln, ohne die man nun einmal den Mortimer nicht spielen kann, scheint es übrigens Herrn Geisendörfer nicht zu fehlen, seine Sprechweise ist nur ganz in jene Unnatur und Manieriertheit getaucht, von der auch sein Mienenspiel und seine Bewegungen voll sind. Es wird sich ja zeigen, ob das Mängel sind, die ihm noch anhaften, oder solche, die ihm schon in Fleisch und Blut übergegangen sind. Ganz hoffnungslos ist der Fall der neuen Elisabeth. Daß Frau Leithner engagiert wurde, kann man sich wohl nur erklären, wenn man annimmt, daß der Vertrag vollständig „inter absentes“ zu stande gekommen ist. Nun hat man aber Frau Leithner spielen sehen und es wäre zu schön, wenn man sie nicht wieder zu sehen brauchte. Die Maria Stuart gab Fräulein Buché. Sie war noch unfertig, aber sie spricht nicht nur hübsch und korrekt, ihre Stimme ist auch wohlklingend, weicher Modulation und kräftiger Steigerung fähig, und in der Gartenszene gelang es ihr trotz dieser Elisabeth, die mit ihrem komischen Phlegma immer wieder jede Stimmung zerriß, tiefe Wirkung zu erzielen. Eine tadellose Leistung bot Herr Kutschera als Leicester.

König Harlekin.

Ein Maskenspiel in vier Aufzügen von Rudolf Lothar. Deutsches Volkstheater 14. September 1901.

„Die Geschichte führt uns eine Anzahl berühmter Betrüger vor, die ihre Ähnlichkeit mit andern Personen dazu benützten, sich deren Namen, Rang und Güter anzueignen, aber sie zeigt uns keinen, der die Unverschämtheit und Frechheit weiter getrieben hätte als der falsche Martin Guerre.“ Mit diesen Worten leitet Gayot de Pitaval die erste seiner berühmten „Causes

célèbres“ (Haag 1735), betitelt „Le faux Martin Guerre“, ein. Als Quelle seiner Mitteilung nennt er selbst eine Publikation des Prozeßreferenten Coras über diesen interessanten Rechtsfall, der uns zeigt, wie wirklich selbst die allernächsten Angehörigen durch eine starke Ähnlichkeit geraume Zeit hindurch getäuscht werden können. Der wirkliche Martin Guerre hatte eines Tages seine Gattin, die reizende Bertrande de Rols, in Artigues verlassen und durch acht Jahre nichts von sich hören lassen. Da erscheint Arnaud du Thil, genannt Pansette, aus Sagias. „Da er dieselben Züge und Gesichtszüge hatte wie Martin Guerre, wurde er von den Schwestern und dem Onkel Martins, von der Gattin und ihren Eltern für den richtigen Gemahl Bertrandes erkannt. Er hatte seine Rolle vortrefflich studiert und von Martin Guerre, mit dem er auf seinen Reisen bekannt geworden war, die persönlichsten Vorfälle zwischen ihm und seiner Frau erfahren, die Gespräche, die sie geführt und was sie einander nur unter dem Schatten der Nacht im Ehebette zugeflüstert, den Zeitpunkt ihrer ersten Liebesfreuden, kurz auch jene Geheimnisse, die der Gatte sonst mit dem Schleier der Verschwiegenheit zu verhüllen pflegt. Der Betrüger war von tausend Kleinigkeiten unterrichtet, man kann sagen, er kannte seinen Martin Guerre gut auswendig, besser noch als der wirkliche Martin Guerre.“ Drei Jahre lebte Arnaud du Thil mit Bertrande de Rols und zwei Kinder zeugte er mit ihr in dieser Zeit. Endlich aber stiegen Bedenken in Bertrandes Seele auf, sie wandte sich an die Gerichte und schließlich erschien gar der rechte Martin Guerre und der falsche Martin Guerre wurde mit Urteil des Parlaments von Toulouse vom 12. September 1560 zum Tode verurteilt und am 16. September, nachdem er noch ein Geständnis abgelegt hatte, vor dem Hause des Martin Guerre an einem Galgen aufgehenkt. Beiläufig bemerkt, wurde übrigens zwölf Jahre später auch sein Historiker Coras auf dieselbe Weise vom Leben zum Tode befördert: er wurde als Calvinist in der Bartholomäusnacht vor dem Tore des Parlamentsgebäudes zu Toulouse in seiner roten Robe gehenkt.

Ich erwähne diese Geschichte nicht etwa, weil ich meine, sie sei irgendwie vorbildlich gewesen für Lothars „König

Harlekin", sondern weil sie uns zeigt, daß nicht nur in der Isoliertheit, in die sich Könige und Thronprätendenten zurückzuziehen vermögen, sondern selbst in den engen Kreisen des täglichen Lebens erfolgreich Täuschungen der Art möglich sind, wie sie uns die Geschichte des Smerdis, des Demetrius, der portugiesischen Sebastiane überliefert hat. In einem gewissen Sinne sind übrigens alle die Genannten Vorbilder für den König Harlekin, freilich nicht mehr und nicht weniger als jener Artemon, von dem uns Plinius (VII. 10, 3) und Valerius Maximus (IX. 14) erzählen, die Witwe des syrischen Königs Antiochus Theos, Laodice, habe seine Ähnlichkeit mit dem von ihr ermordeten Gatten dazu benützt, ihn den sterbenden König spielen und sich als Thronfolgerin einsetzen zu lassen. Die Suche nach Vorbildern oder stofflichen Quellen für Lothars „König Harlekin" beweist aber eigentlich nur, daß wir uns bereits an die Erfindungsarmut der Dichter unserer Epoche als an eine Art Naturgesetz gewöhnt haben — und daß Rudolf Lothar diese Regel durchbrochen, daß er wirklich einen neuen Stoff erfunden oder doch einem alten Stoffe eine wesentlich neue Seite abgewonnen hat.

Nicht eine natürliche Ähnlichkeit bietet in Lothars „König Harlekin" dem Betrüger bequemen Anlaß zum Eindringen in eine fremde Rechtssphäre, sondern die Ähnlichkeit wird erst künstlich geschaffen und ein Schauspieler, ein verachteter Komödiant, Harlekin ist es, der sich die Maske des Königs anschminkt, um seine Rolle zu spielen. Und nachdem er sie eine Zeitlang gespielt, legt er die Maske wieder ab und wird, was er zuerst gewesen, Harlekin; die Not, in die Harlekin geraten ist, da er, seine Rechte an der Geliebten verteidigend, den König erschlagen hat, hat ihn dazu getrieben, früher nur im Scherze geübte Künste zu verwerten und sich an des Königs Stelle zu setzen; die Not, in die Harlekin als König gerät, treibt ihn dazu, das angemaßte Zepter wieder hinzulegen und neuerlich zur Pritsche zu greifen. Dem König steht Harlekin der Komödiant gegenüber, ein Gegensatz, wie er einschneidender und fruchtbarer kaum gedacht werden kann. Sofort hat jeder die Empfindung: das ist ein herrlicher Stoff. Aber wenn wir dann der Dichtung folgen, so meinen

wir schließlich aus den Worten des den König spielenden Harlekin: „Ich stehe vor einem Stoff und kann ihn nicht meistern, kann ihn nicht formen, nicht bilden", des Dichters eigene Klage herauszuhören.

Nicht etwa, daß ihm die äußere Konstruktion nicht wohl gelungen wäre. Im Gegenteil. Die Person Harlekins mag den Gedanken nahegelegt haben, statt des einfachen gegebenen Ähnlichkeitsspieles der Natur eine künstliche Verwandlung des Äußern zu setzen. Gerade diese Neuerung aber bot Anlaß zu mannigfacher Abwechslung und Bühnenwirkung, da dann der Schauspieler seine beiden Rollen dem Publikum gegenüber scharf auseinanderhalten, zwischen ihnen hin und her irrlichtern und zum Schlusse in deutlich erkennbarer Weise von der zweiten wieder zur ersten zurückkehren kann.

Die technischen Schwierigkeiten nun, die sich aus der äußern Verschiedenheit der beiden Figuren ergaben, hat Lothar sehr geschickt überwunden. Zehn Jahre lang war Prinz Bohemund von der Heimat entfernt, niemand von den Seinen hat ihn in der Zwischenzeit gesehen. Darauf, daß er kein großes Gefolge mitbringt, hat uns schon seine Mutter vorbereitet: „Er bringt keine Hilfe. Nicht eine Galeere, nicht einen Söldner. Aber Narren und Courtisanen, wenn das Geld gereicht hat, sie zur Reise auszustaffieren." So sind wir auch nicht überrascht, daß der Prinz nur mit einer Truppe von Komödianten im Königsschlosse einzieht und Quartier nimmt. Denn das ist eines der Geheimnisse der Bühne, daß uns auch das Seltsamste nicht mehr verwundert, wenn es uns einer der Mitspielenden von vornherein als selbstverständlich bezeichnet hat. Wie von ungefähr erfahren wir, daß Harlekin von seinem Herrn, dem Prinzen, oft verhalten wurde, seinen Doppelgänger zu spielen, daß alle äußern Behelfe hiezu bereits vom Schiff ins Schloß gebracht sind, daß Harlekin auch Stimme und Gebärden des Prinzen täuschend nachzuahmen vermag und daß diese seine „geheime Kunst" allen Andern, selbst Kolombinen, „ganz geheim" geblieben ist. Und ebenso nebenbei erfahren wir, daß die Mauer von der Loggia des Saales im Königsschlosse steil abfällt zur brüllenden Meeresbrandung. Noch konnte sich niemand recht mit dem heim-

gekehrten Prinzen beschäftigen. Aller Aufmerksamkeit ist an das Sterbelager des Königs gefesselt, nur Bohemunds Braut Gisa und sein Ohm Tankred haben mit ihm wenige Worte in später Abenddämmerung gewechselt. Da gerät der Prinz mit Harlekin um Kolombinens willen in Streit, Harlekin erschlägt den Prinzen, wirft den Leichnam von der Loggia in die Brandung, die wohl behalten mag, was sie verschlungen hat, maskiert sich mit raschem Entschlusse als Bohemund, und da eben der König gestorben ist und die vor der Stadt stehenden Genuesen einen Angriff machen, wird Harlekin als der neue König mit Schwert und Helm bewehrt und mit fort in die Schlacht gerissen. Hatte er zunächst nur, um aus dem Palaste zu entkommen, sich hinter der Maske des Toten verborgen, dann die Rolle weiter gespielt, weil er den Weg nicht mehr frei gefunden, so erwacht in ihm nun, da er ein siegreicher König geworden ist, die Lust, König zu bleiben. Fehlt es ihm doch nicht einmal an den nötigen Vorkenntnissen, war er doch einmal Soldat gewesen und hatte sogar eine Zeit in Padua auf der theologischen Schule zugebracht!

Soweit ist alles sorgfältig vorbereitet und so glaubhaft gemacht, als es eine derartige Sache überhaupt werden kann. Aber der Stoff, wie ihn Lothar gefaßt hat, enthält außer der äußern, technischen, noch eine innere, dichterische Schwierigkeit, und dieser, glaube ich, vermochte er nicht Herr zu werden.

Wenn Arnaud du Thil bei der hübschen Bertrande de Rols die Rolle ihres Gatten Martin Guerre spielt, wie in Pitavals „Causes célèbres“, so ist das ein interessanter Tatbestand, und wenn der arme Fischer Gabbrielo die Stelle des ertrunkenen Lazzaro einnimmt und dann mit kluger List auch die verlassene Gattin zu sich in seine neue Lebensstellung herüberholt, wie in Grazzinis Cene, so ist das eine reizende Novelle; in dem ersten Falle folgen wir mit Aufmerksamkeit den Windungen des Prozesses, im andern Falle der sich ungezwungen der Lust am Fabulieren hingebenden Phantasie des Dichters. König und Harlekin aber, das ist ein Gegensatz, der zur Vertiefung verlockt, gar in unserer Zeit, in der die Armut an schöpferischer Phantasie sich überhaupt gerne hinter dem Scheine gedankenschwerer Reflexion verbirgt. So hat denn auch Lothar seinen Stoff, den er

nach Art der Fabulisten der klassischen Periode der Novelle frei erfand, nicht naiv oder mit phantastischer Laune ausgestattet, sondern er hat ihn mit Ideen zu versetzen gesucht. Und damit hat er ihn verdorben, denn dazu reichte seine Kraft nicht aus. Er wollte eine Satire auf das Königtum schreiben, aber es ist nur ein Panegyrikus für das Komödiantentum daraus geworden.

Seit es ein Königtum gibt, hat es unter den Königen auch Verbrecher, Dümmlinge und Narren gegeben, genau so, wie uns die Geschichte von Edlen und Weisen unter ihnen berichtet. Und da die Verbrecher, Dümmlinge und Narren überhaupt unter den Menschen viel dichter gesät sind als die Edlen und Weisen, so kann man sich leicht ausrechnen, daß es bei den Königen auch so sein wird. Daß der alte König und Bohemund Verbrechernaturen sind, trifft das Königtum so wenig, wie daß Tankred aus dem „Königsgedanken" Sätze ableitet, wie: „Tötet lieber hundert Unschuldige, als daß Ihr einen Schuldigen entkommen ließet", „Um ein Volk gut regieren zu können, muß man lernen, es zu verachten" oder „Ein König irrt nicht". Man kann das Königtum bekämpfen — aber dann muß man etwas andres zeigen, das man an seine Stelle gesetzt sehen möchte. Das versucht aber Lothar gar nicht. Von Ibsen entlehnt er das Schlagwort vom „Königsgedanken", aber er konstruiert den Königsgedanken willkürlich, um dann das Produkt seiner eigenen Laune billigem Mißvergnügen preiszugeben, er zieht aus dem Königsgedanken Tankreds, „Die Kraft ist das Recht", ganz willkürliche Konsequenzen und vermag diesem Königsgedanken keinen andern Gedanken gegenüberzustellen, weder einen andern Königsgedanken, noch den Gedanken irgend eines andern Machttums oder Rechttums oder Volkstums. Lothar „reibt" sich nur am Königtum. „Da seht her", sagt er, „bin ich keck! Da stelle ich einen König her, der ein Schuft ist, und da stelle ich einen König her, der ein Kretin ist! Und jetzt sage ich, der Königsgedanke sei ‚nur eine leere, dröhnende Rüstung', und jetzt: ‚ein guter Harlekin ist mehr wert als ein Dutzendkönig' und ‚Könige findet man leicht, einen Harlekin wie mich sehr schwer' und jetzt ‚es ist leichter, einen König zu spielen, so daß

das Volk glaubt, es sei der wahre König, als mit einem falschen Harlekin das Publikum beschwatzen zu wollen' — und das alles sage ich, und man kann mir doch nicht an!"

Lothar hat dem Königsgedanken und dem Königtume nur eines entgegenzusetzen: Harlekin. Vor diesem macht er seine Verbeugung und jenen zeigt er dabei den — Rücken. Das ist der eigentliche Witz des ganzen Stückes. „Wer nicht schlau und unerschrocken ist wie ein Verbrecher, wer nicht demütig ist wie ein Priester, nicht tapfer wie ein Soldat, wird nie einen Verbrecher, einen Priester, einen Soldaten so spielen können, daß der Zuschauer die Kunst vergißt und vom Leben ergriffen wird. Darum ist der Schauspieler ein so herrlicher Mensch, weil er so vielfach ist in seinem Wesen. Und weil er besser in sich hineinsieht als andere. Weil er sein Innerstes zeigen muß, lernt er es erkennen." Über diese läuternde Macht des Komödienspielens kann man allerdings verschiedener Ansicht sein. Aber die Schauspieler hören derlei gern, und an den Schauspielern liegt dem dramatischen Dichter natürlich mehr als an den Königen. Denn in ihren Händen liegt der Erfolg, und wenn sie mit besonderer Lust spielen, dann spielen sie meist auch besonders gut. Mit ganz besonderer Vorliebe aber spielt der Schauspieler seit jeher die Rolle eines Schauspielers, der selber wieder irgend eine Rolle spielt. Und so war denn auch die ganze Aufführung des Komödiantenstückes „König Harlekin" im Deutschen Volkstheater glänzend: der glänzendste von allen aber war Herr Kramer als Harlekin, der den König spielt. Reicher Beifall lohnte ihm und den andern Darstellern sowie dem Verfasser, der, wenn ihm auch nicht der große Wurf eines Dichterwerkes gelungen ist, wie manche glauben machen wollten, doch gewiß ein interessantes, bühnenwirksames Drama geschaffen hat.



Gastspiel der Frau Mondthal im Burgtheater: „Ein Glas Wasser".

Im Burgtheater hat eine Frau Mondthal vom Königlichen Theater in Hannover drei Debutrollen absolviert. Die letzte derselben, die ich allein gesehen habe, hat mich mein Versäumnis der beiden ersten nicht bedauern lassen. Als Herzogin von Malboraugh in Scribes „Ein Glas Wasser" spielte Frau Mondthal nicht nur die würdige Verwandte der jungen Abigail, sondern war sie auch eine würdige Partnerin von — Fräulein Clemens.

Hanna Jagert.

Komödie in drei Aufzügen von Otto Erich Hartleben. Deutsches Volkstheater 21. September 1901.

Die Komödie „Hanna Jagert", die O. E. Hartleben vor ungefähr zehn Jahren geschrieben hat, entsprang wohl zunächst dem Bedürfnisse des Autors, sich ein inneres Erlebnis von der Seele zu schreiben; und bei diesem Anlasse versuchte er dann auch, sich mit einer vielumstrittenen Frage auseinanderzusetzen, die mit diesem innern Erlebnis wenigstens äußerlich Zusammenhang hatte. Das persönliche Erlebnis bestand darin, daß Hartleben, wie so mancher der Literaten des damaligen Jung-Berlin, sich von der Sozialdemokratie zuerst mächtig angezogen gefühlt, dann aber abgewandt hatte. Die Tagesfrage aber ist die „freie Liebe", die von der Sozialdemokratie theoretisch vertreten wird und auch für manche von denen, die mit Hartleben die Sozialdemokratie „überwunden" hatten, noch immer ein gewisses praktisches Interesse behielt.

Hanna Jagert, die Tochter des sozialdemokratischen Maurerpoliers Eduard Jagert, die Braut des sozialdemokratischen Schriftsetzers Konrad Thieme, will uns, wenn sie ihren Abfall von der Partei begründet, erklären, warum Erich Hartleben auf-

gehört hat, an der Sache der Sozialdemokratie Wohlgefallen zu finden. Durch diese Verquickung kommen aber Hanna Jagert und der Dramatiker Erich Hartleben in gleicher Weise zu Schaden. Für beide wäre es genügend, wenn der Dramatiker uns die Sinnesänderung Hannas verstehen machte, er verlangt aber nun von uns, daß wir sie billigen, d. h. daß wir ihre Argumente für richtig und für schlüssig anerkennen — und das ist denn doch eine ganz andere Sache. Natürlich erhält das Stück auf diese Weise eine Tendenz gegen die Sozialdemokratie. Der Dramatiker kann selbstverständlich für oder gegen eine soziale Bewegung Stellung nehmen und die Sozialdemokratie, die selber die Bühne zur Propaganda benützt, könnte sich gewiß nicht prinzipiell dagegen verwahren, daß man sie auf der Bühne auch bekämpft. Aber der Autor muß den Kern der Sache treffen, er muß richtige oder doch bestechende Argumente bringen, auf der Bühne siegt oder unterliegt seine Sache mit den vorgebrachten Gründen, mag sie nun an sich gerecht oder ungerecht sein: die schlechten Gründe ärgern in gleicher Weise den, der die Tendenz billigt, wie den, der sie verwirft. Und solchen Ärger erwirkt in Hanna Jagert die Titelheldin mit ihren Ausführungen.

Hanna Jagert führt einen äußern und einen innern Grund an, warum sie sich von der Sache, der sie sich seinerzeit mit voller Hingebung gewidmet hatte, zurückgezogen hat. Der äußere besteht darin, daß ihr manches an den Leuten in der Partei zu mißfallen begonnen habe, der innere, daß sie sich weiter entwickelt habe und ihr eigenes Leben leben möchte. Das sind Gründe, die uns die Schwenkung bei Hanna Jagert oder auch bei Andern menschlich ganz begreiflich machen können, die aber gar nichts gegen die Sache der Sozialdemokratie beweisen. Keine Menschen ohne Fehler und Schwächen, und ohne Menschen keine Partei. Jede Partei und jede menschliche Institution muß ihren Anteil an den menschlichen Schwächen tragen, und es käme erst noch darauf an, was Hanna Jagert sagen würde, wenn sie andere „Parteien" kennen lernte. Man kann der Sozialdemokratie die Frage entgegenhalten, ob ihre Ziele erreichbar sind, insbesondere, ob sie auf den bis jetzt übersehbaren Wegen erreichbar

sind, man kann hinsichtlich dieser Ziele dem Gedanken Ausdruck verleihen, ob nicht etwa Not und Elend ein notwendiger Ansporn für die Menschheit, eine natürliche Bedingung der Entwicklung seien, man kann schließlich dem Sozialismus den Individualismus entgegensetzen und der Besorgnis Raum geben, es könnte der Zwang der Gesellschaft die Freiheit des Einzelwesens völlig unterdrücken — das alles und vielleicht noch manches andere sind Argumente, über die man diskutieren kann: aber der reine persönliche Egoismus von Fräulein Jagert oder von irgend jemand anderm, so plausibel und glaubhaft er uns erscheinen mag, ist doch kein Argument gegen die Sozialdemokratie. Ihr gefällt die Sache einfach nicht mehr, ihr gefällt es nicht mehr, sich für andere Leute zu opfern, sie verwendet ihre Zeit lieber auf ihre eigene Fortbildung als auf Mitteilung dessen, was sie sich schon angeeignet hat, ihr ist der Fabrikant Könitz ein anregenderer Umgang als der Schriftsetzer Thieme, sie zieht es vor, selbst Unternehmerin zu werden, statt mit den „Genossen" gegen die Unternehmer zu kämpfen. Das ist alles ganz einleuchtend, wenn es sich handelt, uns verständlich zu machen, warum Hanna Jagert ihre Anschauungen und ihr Verhalten geändert habe. Es wäre auch der Vorwurf für eine „Komödie", wenn der Dichter uns zeigte, wie der Mensch, sobald es seinem Vorteil entspricht, sich zu belügen beginnt und sich jene Ideen, die ihm gerade bequem sind, auch als die richtigen einredet. Aber so ist die „Entwicklung" Hanna Jagerts nicht gemeint, zum mindesten hat der Autor alles so gemacht, daß wir glauben müssen, er wolle mit Hannas Argumenten nicht sie, sondern jene Ideen, von denen sie sich abgewandt hat, treffen — und darum müssen wir mit seinen für das Beweisthema ganz unschlüssigen Argumenten auch sein Stück ablehnen.

Und genau von demselben Gesichtspunkte aus wie die Sache der Sozialdemokratie, behandelt Hanna Jagert auch die Frage der freien Liebe: von dem der subjektiven Bequemlichkeit aus. Es war ihr bequem, ihre Beziehungen zum Schriftsetzer Thieme zu lösen, es war ihr bequem, ihm seinen Nachfolger, den Fabrikanten Könitz, nachfolgen zu lassen, und es wäre ihr gewiß auch bequem, sich die Möglichkeit offen zu halten, den dritten in

der Reihe, den jungen Freiherrn v. Vernier, durch einen vierten abzulösen — aber noch bequemer ist es ihr, dem Kinde, das sie nun empfangen hat, die Vorteile der ehelichen Geburt zu sichern. Und so sagt sie nun der freien Liebe ganz so Lebewohl, wie früher der Sozialdemokratie, sie sagt ihr ganz so Lebewohl, wie sie sich ihr zugewendet hat: aus Bequemlichkeit. Ihr war die Freiheit in der Liebe nicht ein Mittel, die Liebe dauernd zu erhalten, die Zulassung des Wechsels in der Liebe nicht das kleinere Übel gegenüber der Aufrechterhaltung einer Zwangsgemeinschaft zwischen Menschen, die nun einmal aufgehört haben, sich zu lieben — ihr war die freie Liebe nur eine bequeme Etikette für ihr Kokottentum, sonst nichts. Auch hier ist uns Hartleben die „Komödie", die er uns im Titel versprochen hat, in der Durchführung schuldig geblieben, auch hier ist Hanna Jagert nicht eine Persiflage auf jene menschliche Selbstgerechtigkeit, die sich für jede Begehrlichkeit ein bequemes Deckmäntelchen aus Prinzipien zurechtschneidert mit einem Prinzip zum Umhängen und einem Prinzip zum Abnehmen, sondern sie ist vom Dichter hingestellt als ernst zu nehmende Figur: wie für Hanna Jagert die „freie Liebe", ist auch für Hartleben das Wort „Komödie" nur eine Etikette, es hat nur den Zweck, den konventionellen Schluß zu beschönigen, wonach die freien Liebschaften, auf die sich Hanna Jagert bisher grundsätzlich beschränkt hat, nun mit einer ganz gemeinen Ehe enden.

Da das Stück von Hartleben ist, braucht übrigens kaum gesagt zu werden, daß es reich ist an guten Einfällen und treffenden Witzworten. Am besten ist der erste Akt, er fand auch den meisten Beifall und wurde am flottesten gespielt. Die Vorstellung war überhaupt im allgemeinen gut, doch brachte im zweiten Akte Herr Thaller in dem alten Freiherrn v. Vernier eine karikierte Possenfigur ältester Schablone, etwas wie einen alten Gemischtwarenhändler aus den entlegensten Gegenden Hinterdeutschlands, auf die Bühne, und leider gefiel er sich hiebei auch in einem so schwerfälligen Tempo voll der unerträglichsten Pausen, daß selbst die Mitspielenden einzuschlafen anfingen: wenigstens wurden sie ebenso langsam wie er.

Der Schatten.

Drama in drei Akten und einem Vorspiel von M. E. delle Grazie. Burgtheater 28. September 1901.

Das Drama „Der Schatten“ von M. E. delle Grazie ist ein Doppelvexierstück mit einem truc. Der truc ist alt und besteht darin, daß man zum Schluß erfährt, der größte Teil der dargestellten Ereignisse habe sich gar nicht ereignet, sondern stehe nur in einer gedachten Beziehung zu einer der handelnden Personen; worin aber diese gedachte Beziehung liege und was es mit dem „Schatten“ jener handelnden Person, der selbst handelnd auftritt und auch dem Stücke den Namen gibt, für eine Bewandtnis habe, das sind die beiden Vexiere.

„Was ist Dichten? Gutes oder Böses
Erschaffen durch zuviel Gefühl und Geist.“

Von diesem Zitat aus Byron geht die Dichtung aus und zu ihm kehrt sie zurück. Wenn aber seelische Überkräfte im Dichter wirken, dann ist, schließt die Verfasserin, das Dichten gewissermaßen eine Ableitung der Überkräfte des Übermenschen, die, wenn sie nicht durch den Kanal der Poesie abgeleitet würden, sich in Taten umsetzten und auf diese Weise ihrem Besitzer und seiner Umgebung oft recht gefährlich werden könnten.

In Verkennung dieser Sachlage wünscht sich der Dichter „Werner“, der gerade mit dem Dichter „Klang“ ein Zwiegespräch führt, in einem Augenblicke der Verstimmung den „Mann der Tat, des Lebens“, den er „der Kunst geopfert und dem Traum“, zurück oder bedauert doch, daß er ihn „erschlug“, diesen „Zweiten“, der in ihm gesteckt hatte, der so „schön und löwenstolz“, so „stark und — furchtbar“ gewesen war und der vielleicht „ein Held“ geworden wäre und „vielleicht — ein Bösewicht“. Und nun wird uns gezeigt, daß dieser Zweite in der Tat — ein Bösewicht geworden wäre, daß er aus Neid und Eifersucht den eigenen Freund verraten und verleumdet und dessen Geliebte ermordet hätte — um schließlich in Reue und Verzweiflung nach Gnade für das Opfer seiner Missetaten zu schreien und

zerknirscht die eigene Schuld zu gestehen. All dieses wird dem Zuschauer als wirkliches Geschehnis vorgeführt, erst zum Schluß erfährt er, daß er nicht gesehen hat, was geschehen ist, sondern was geschehen wäre, oder doch hätte geschehen können, wenn Werner seinen „Zweiten", seinen „Andern" zurückerhalten oder überhaupt nicht „an die Kette" gelegt und „zum Eunuchen für die Kunst gemacht" hätte.

Also darüber wird der Zuschauer aufgeklärt, daß das Gesehene nicht Geschehenes bedeutet. Aber irgend etwas muß es doch vom Standpunkt des Dramas und der handelnden Personen aus bedeuten? Was es nun zu bedeuten habe, das herauszukriegen wird dem Zuschauer wahrlich recht schwer gemacht. Ein Traum ist es nicht, der dem Dichter Werner vorführt, in welche Abgründe ihn die Erfüllung seines Wunsches geführt hätte: Werner schläft nicht ein, bevor das Zwischenspiel beginnt, wir finden ihn nicht schlafend, da wir aus der irrealen Welt wieder in die reale zurückgeführt werden. Er arbeitet vielmehr und hat die ganze Zwischenzeit gearbeitet und zeigt uns zum Schluß ein Manuskript, das er eben abgeschlossen hat, und so läge vielleicht die Annahme nahe, das der Dichter Werner eben jenes Drama vor unsern Augen vollendet hat, das sich vor unsern Augen abgespielt hat. Sie läge nahe, diese Annahme, wenn man Klarheit darüber gewinnen könnte, wo das Stück Werners beginnen soll, wenn das Zwischenspiel einen in sich abgeschlossenen Inhalt hätte und wenn nicht im Vorspiel und im Zwischenspiel so viel von Cäsar und von einer Dichtung „Cäsar" unseres Dichters die Rede wäre, daß jeder meinen muß, der Dichter Werner habe eben einen neuen „Julius Cäsar" und nicht Fräulein delle Grazies „Schatten" gedichtet. So lenkt die Dichterin selbst den Zuschauer vom Naheliegenden ab und stürzt ihn in dem Augenblicke, da sie ihn aufklärt, das Geschehene sei nur ein als gedacht zu Denkendes, erst recht in Unklarheit, in welcher organischen Verbindung diese phantastische Episode mit der realen Handlung stehe.

Zu diesem einen Rätsel, das sich der Zuschauer zu lösen hat, kommt aber noch ein zweites. Das Zwischenspiel ist in das Hauptspiel eingegliedert durch Vermittlung einer Figur,

die „der Schatten“ genannt ist. Was ist dieser Schatten, was bedeutet er? Diese Frage wird weder von Anfang an klar gestellt noch zum Schlusse klargemacht, wohl aber wird von Anbeginn soviel in so mannigfacher Beziehung von „Schatten“ geredet, daß der Zuschauer jedesmal die Ohren spitzt und zu der Hoffnung verleitet wird, jetzt müsse er erfahren, was der „Schatten“ eigentlich vorstelle — um jedesmal enttäuscht wahrzunehmen, daß er wieder nur auf einen Abweg gelockt worden sei, und schließlich sich resigniert sagen zu müssen, die Person des „Schatten“ sei überhaupt nur schattenhaft von der Dichterin erfaßt, in ihr seien verschiedene schwankend ineinander verfließende Ideen durcheinandergemengt, es sei vergebliche Mühe, künstlerische Einheit in das zu bringen, was von Haus aus solcher entbehrt.

Zunächst ist der „Schatten“ jedenfalls Werners wirklicher Schatten, der als selbständiges, nur äußerlich an den Menschen gebundenes Lebewesen gedacht ist, der als aufmerksamer Beobachter seinen Herrn und die ganze Welt betrachtet. Dann aber ist er der Dolmetsch der verborgenen Wünsche und Gedanken seines Herrn und so sein Versucher. Und dann ist er jener Andere, jener Zweite, dem die Poesie „das Leben nahm“, den der Dichter Werner in sich erschlagen hat. Und dann holt er über Erlaubnis des Herrn diesen Andern, der er ja schon ist, von der Poesie zurück und ist von nun an eine freibewegliche Figur. Was sonst anders in ihm geworden ist, vermögen wir nicht zu erkennen. Der Erscheinung nach bleibt er Schatten, nur geht er frei ab und zu und ist dem geheimnisvollen Gesetz unterworfen, daß, wenn sein einstiger Herr ihn vor Menschen anruft, er diesen auch sichtbar wird, ein Gesetz, das aber sehr problematisch ist, da es offenbar jenen gegenüber wieder versagt, die selber „doppelt geh’n“. Ansonst bleibt er aber Beobachter, der die Welt und „die Schatten aller“ sich angesehen hat, ist abwechselnd Versucher des neu erweckten Andern in seinem frühern Herrn, abwechselnd dieser Andere selbst, jetzt ist er das „Zerrbild der Wünsche“ des Herrn, dann ist er sein spiritus familiaris, der auszuführen vermag, was jener will, eine Fähigkeit, die er wohl auch mit den nebulosen Worten „Mein Wissen ist der Schatten eures Willens“

jenem unklar zu machen versucht haben dürfte. Dann aber ist er wieder etwas wie Gewissen und dann Raisonneur, der allerlei Betrachtungen und Belehrungen zum besten gibt und hie und da ist er auch die Personifikation der Taten des Menschen und gelegentlich auch das, was die Ereignisse vorauswerfen.

So plagt sich der Zuschauer geraume Zeit, sich Klarheit über den Aufbau der Dichtung und das innere Wesen der Gestalt des Titelhelden zu verschaffen und muß endlich zur Einsicht gelangen, daß er sich umsonst geplagt hat: er vermag nicht klar zu sehen, weil der Dramatiker nicht klar gedacht hat.

Das Publikum war nicht allzu zahlreich erschienen. Ganze Reihen im Parkett waren leer. Die Erschienenen gaben sich übrigens redlich Mühe, den Gedanken der Dichterin zu folgen und ihrem Werke gerecht zu werden. Das Hauptverdienst an dem Erfolge des Abends gebührte den Herren Kainz und Reimers, welche die beiden Dichter gaben. Trefflich in der Erscheinung war Herr Heine als Schatten, im übrigen spielte er die Rolle — wie man eine derartige Rolle eben nur spielen kann, mit lauter äußern Effektmitteln. Jetzt duckte er sich zu Boden, dann richtete er sich in die Höhe, jetzt flüsterte er und im nächsten Augenblicke schrie er, jetzt stieß er jede Silbe einzeln heraus, dann sprudelte er ganze Sätze hervor — er hätte wohl auch dort flüstern können, wo er schrie und überhaupt alles umgekehrt machen können. Ihre sämtlichen bisherigen Gast- und Debutrollen auf einmal spielte Fräulein Rabitow als Martha Holm, und alles, schmelzende Weichheit und ausbrechende Tragik, so äußerlich und gemacht, daß man manchmal glaubte, den leibhaftigen Herrn Generalintendanten Possart Komödie spielen zu sehen. Herr Nissen, der einen in seiner Erscheinung lebhaft an den „Simplizissimus“ gemahnenden „Serenissimus“ darzustellen hatte, vermied die Gefahr, komisch zu wirken; was er sprach, blieb aber allerdings den meisten unverständlich. So kam er mit seiner Darstellung eigentlich dem Geiste der Dichtung am nächsten.

Das Glück.

Komödie von Alfred Capus. Deutsches Volkstheater 29. September 1901.

Glück muß man haben. Das ist der Grundgedanke, um den sich die zierlichen Ranken der jüngsten Novität des Deutschen Volkstheaters schlingen. Und der Advokat Julien Breard, der Held der Komödie „Das Glück“ von Alfred Capus, hat Glück. Alles gestaltet sich ihm zum Besten, aus den kleinen Zufällen der Andern selbst erblüht ihm sein Glück — wie aus seinen eigenen Dummheiten. Daß die kleine Josefine, ein Blumenmädchen im Salon seiner Geliebten, der reizenden Charlotte Lanier, die „Bekanntschaft“ des reichen Herrn Tourneur gemacht hat, das wird sein Glück, denn just wie er mit Charlotte, die ihren Blumenladen aufgegeben hat und zu ihm gezogen ist, vor dem finanziellen Zusammenbruche steht, erscheint die kleine Josefine, vermittelt Herrn Breard aus Dankbarkeit und Liebe für Charlotte die Klientel ihres Freundes, und in kurzem ist Herr Breard ein reicher und berühmter Advokat. Und nun begeht er eine Dummheit, indem er sich in die kokette Simone verliebt — und auch das wendet sich ihm zum Glücke, denn hätte er nicht diesen Seitensprung gemacht, so wäre Charlotte nicht eifersüchtig geworden, und wäre sie nicht eifersüchtig geworden, so hätte sie ihn nicht verlassen, und hätte sie ihn nicht verlassen, so wäre ihm wohl nie der Gedanke gekommen, sie zu seiner lieben Frau zu machen. Und hätte Capus nicht seine Komödie geschrieben, so hätte Herr Kramer nicht die prächtige Rolle des Herrn Tourneur spielen und sich mit ihr einen großen künstlerischen Erfolg holen können. Ja, Glück muß man haben — und können muß man etwas.



Die Fee Kaprice.

Lustspiel von Oskar Blumenthal. Burgtheater 5. Oktober 1901.

Also jetzt wissen wir es. Wenn eine Frau sich geneigt zeigt, die Ehe zu brechen, so nennt man das lediglich „Kapricen“ von ihr, und eine holde Fee, „Die Fee Kaprice“, ist dann ihre Versucherin und ihre Schutzpatronin. Wir wissen das jetzt aus Blumenthals jüngstem Lustspiel „Die Fee Kaprice“, das am 5. d. M. am Berliner Lessingtheater und am Wiener — k. k. Hofburgtheater gegeben worden ist. Aber eines wissen wir dafür wieder nicht, wessen Kühnheit man mehr bewundern soll, die des Verfassers, der ein so sinn-, geist- und witzloses Machwerk der Öffentlichkeit übergab, die des Theaterleiters, der es aufführte, oder die der Claqueure, die es zu beklatschen wagten, ohne vor dem Ingrimm eines gereizten Publikums zu zittern. Und man weiß auch nicht, soll man mehr der Kühnheit dieser Sozietäre oder mehr der Geschäftskenntnis Anerkennung zollen, mit der sie den Verstand und das Feingefühl der Reflektanten auf Blumenthalsche Poesie so richtig eingeschätzt haben. Blumenthals Lustspiel ist nämlich nicht nur bodenlos langweilig, es mutet den Zuschauern auch zu, daß sie Leute, die borniert blödsinnig und widerlich gemein sind, für amüsant, für intelligent und für mitfühlender Anteilnahme wert erachten. Ich rede nicht von den Personen, die der Dichter selbst als Kretins und Schufte hingestellt hat und deren Kretinismus und Gemeinheit man belachen soll. Ich rede von den Vertretern des Geistes und des Charakters in der vorgeführten Gesellschaft. Was für Schafsköpfe sind dieser Graf von Lund und dieser Freiherr von Falkenhagen, die mit ihren albernen Plänen und Kniffen der Tugend der Frau Gräfin über drei Wochen der Strohwitwerschaft hinüberzuhelfen suchen! Und die Frau Gräfin! Welch behütenswerter Schatz für den Gatten, der sie nicht eine kurze Zeit allein lassen kann, ohne zu den weitgehendsten Besorgnissen genötigt zu sein! Und welch niedriges, ehrloses Subjekt ist der Herr Graf selbst, der sich nicht entblödet, von dem einen Bewerber um die Gunst der Gattin zu erbitten, er möge deren Tugend gegen den andern

Bewerber bewachen! Eine feine Gesellschaft in der Tat, diese Gesellschaft nach dem Geschmacke der Sozietäre der „Fee Kaprice“ — und nicht nur dieser. Denn wir dürfen es nicht verhehlen. Es hat Leute gegeben, die sich sichtlich unterhielten und sich dem Zauber Blumenthalscher Poesie und Blumenthalschen Geschmackes ganz hingaben. Freilich hatte an dem bescheidenen und nicht unbestrittenen Erfolge des Abends außer der Claque auch die Darstellung einen wesentlichen Anteil. Die Schauspieler brachten die plattesten Nichtigkeiten so vor, als sprächen sie lauter Offenbarungen von Geist und Gemüt — und siehe da, das wirkte auf manche genau so, als hätten wirklich Geist und Gemüt zu ihnen gesprochen. Als Muster für diese mißbräuchliche Anwendung von Kunst mag die Erzählung des Grafen Lund von den „kapriciösen“ Anwandlungen seiner eigenen Frau gelten, die von Sonnenthal gesprochen und von einigen angehört wurde, als enthielte sie das reine Gold der Poesie — während sie doch nichts war als eitles Blech.

Der neue Simson.

Komödie von Karlweis. Deutsches Volkstheater 19. Oktober 1901.

Im „Onkel Toni“ hat Karlweis mit ätzender Lauge, aus Ernst und Spott gebraut, die Korruption behandelt, in seiner jüngsten Komödie, „Der neue Simson“, wendet er das gleiche Verfahren auf die Antikorruptionsbewegung an. Kann man denn aber, fast in einem Atem, die Korruption und auch die Antikorruption befehden? Gewiß kann man das, ja der Kampf gegen die Antikorruption ist in dem Falle nur eine logische Folge des Kampfes gegen die Korruption, wenn der Antikorruptionismus nichts ist als eine Maske, eine Verkleidung, hinter der eben dieselbe Unlauterkeit ihr Wesen treibt, die mit edelgespielter Entrüstung bekämpft wird, nichts als eine modernere und lukrativere Form der bereits anrüchig gewordenen ältern Korruptionsbetriebe. Von diesem Gedanken ist Karlweis offenbar ausgegangen, aber er hat ihn in der Detailbehandlung gelegentlich aus dem Auge verloren und ist so schließlich zu Sätzen gelangt,

die, losgelöst aus seinem Stücke, wohl seinen eigenen Widerspruch erwecken dürften. Er stellt auf der einen Seite Leute hin, denen die Bekämpfung der Korruption nur ein Vorwand ist, sich selbst in den Vordergrund zu schieben, die alles besudeln und begeifern, nur weil es bequemer und leichter ist, mittels Beschimpfung von Personen, die durch Arbeit ihren Namen bekannt gemacht haben, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, als selbst positive Arbeit zu leisten und mit ihr Anerkennung zu finden. Er stellt aber in dem Titelhelden, Dr. Körner, auch einen Menschen hin, der aus ehrlicher Überzeugung handelt, der seinen Kampf gegen ein Institut nicht etwa erst beginnt, nachdem er mit einem Versuche, bei demselben unterzukommen, kläglich gescheitert ist, sondern der von Anfang an aus innerer Anständigkeit jede Korruption bekämpft. Und gerade diesen Mann läßt er die Fehde einstellen, läßt er Verbrecher schonen, die unter keinem Gesichtspunkte Mitleid und Nachsicht verdienen! Und warum? Weil wir das Böse und nicht die Bösen bekämpfen, nicht hassen, sondern lieben sollen! Ach nein, der Kampf gegen das Böse läßt sich von dem Kampfe gegen die Bösen nicht trennen, und es ist Karlweis in seinem „neuen Simson" auch gar nicht eingefallen, die Liebe, die er auf einmal predigt, selber zu üben. Der Kampf gegen die Bösen als Träger des Bösen ist schon gut und notwendig, aber es kommt auch etwas — auf die Person des Kämpfers an. Der Mut, den einer aus dem Vertrauen auf die Geringschätzung, die er einflößt, schöpfen mag, schafft noch so wenig die erforderliche Eignung zu einem solchen Kämpfer, wie eine etwa erworbene Abhärtung gegen moralische und physische Züchtigungen — der „Kämpfer" muß ein Charakter sein, er muß aus Überzeugung kämpfen und nicht aus Eitelkeit, Haß, Neid oder Geschäftsgeist. Die würdigen Objekte für die Satiriker bilden aber auch gar nicht die Spekulanten à la baisse der Ehre ihrer Nebenmenschen, sondern nur jene lieben Mitbürger, die mit ihrer niedrigen Freude an Klatsch und Tratsch, an Lüge, Verdächtigung, Verleumdung die treibende Kraft für ein derartiges Unternehmen bilden: die Lieferanten und Abnehmer, und diese hat Karlweis eigentlich nur ganz nebenbei behandelt. Das Publikum des Deutschen

Volkstheaters nahm, ohne sich durch derartige allgemeine Erwägungen im Genusse des so mannigfach mit Ernst und Laune Gebotenen beeinträchtigen zu lassen, den „neuen Simson" mit dankbarem Beifall auf. An diesem hatte auch die Darstellung berechtigten Anteil. Besonders ist hervorzuheben Herr Brandt, der in der Rolle des alten Perterlein fast ebensoviel Heiterkeit und Gefallen hervorrief, als er sonst in Liebhaberrollen Verstimmung und Mißfallen zu wecken pflegt.

Die Rache des Catull.

Schauspiel von Jaroslav Vrchlicky. Burgtheater 2. November 1901.

Im Burgtheater wurde diese Woche „Die Rache des Catull", Schauspiel in einem Akt von Jaroslav Vrchlicky, aus dem Böhmischen übersetzt von Fräulein Luise Breisky, gegeben. Das Stück ist ebenso langweilig wie das von mir in anderm Zusammenhange besprochene Lustspiel desselben Dichters „Der Minnehof". Hat der Mann, der die böhmische Dichtkunst im Herrenhause vertritt, keine besseren Stücke geschrieben, dann braucht man ihn überhaupt nicht im Burgtheater aufzuführen, und sollte es etwa keine besseren Dramen im Böhmischen geben, so brauchte man überhaupt keine böhmischen Dramen im Burgtheater aufzuführen, denn dort gilt ja die Theorie noch nicht, daß man um der nationalen Gleichberechtigung willen Sachen machen muß, die an sich keinen Sinn haben. Aber es wird wohl auch in Böhmen so sein, daß die staatlich geeichten Dichter und Künstler nicht immer die wirklichen Dichter und Künstler sind, und vielleicht gibt man einmal im Burgtheater ein Stück eines böhmischen Autors, nicht weil der Autor Herrenhausmitglied ist, und nicht weil man einem Übersetzer eine Aufmerksamkeit erweisen will, sondern weil das Stück gut ist. Um ein solches Stück zu finden, müßte man freilich der dramatischen Literatur des böhmischen Volkes nähertreten und nicht auf das warten, was durch eine Zufallswelle in die Bureaus der Intendanz oder der Direktion gelangt. — Die Darstellung war nicht danach angetan, das Interesse für das Stück zu erhöhen. Das beste

an ihm, die Verse Catulls, gingen, wenigstens soweit „Akme“ sie zu bringen hatte, infolge der unverständlichen Sprechweise der Darstellerin ganz verloren.

* * *

Herr Dr. Fritz Pick hat in einem Aufsatze, überschrieben: „Böhmisch und Czechisch“*) den Gebrauch des Wortes „böhmisch“ in vorstehenden Ausführungen gerügt. Da ich dem Verfasser darin zustimme, daß manches, „was normalerweise mit dem Ausdrucke Lappalie abgetan werden mag“, bei den eigenartigen Verhältnissen Böhmens Bedeutung erlangt, benütze ich gerne die sich ergebende Gelegenheit, meine Ansicht über Bedeutung und Gebrauch des Wortes „böhmisch“, wie sie in meiner Theaternotiz über Vrchlicky praktischen Ausdruck gefunden hat, zu vertreten. Denn um eine bestimmte „Ansicht“ und „Absicht“ handelt es sich hier, und nicht, wie der Verfasser meint, um eine „ohne Bewußtsein des wichtigen Irrtums“ unterlaufene Fahrlässigkeit.

Freilich, dem Verfasser ist seine Ansicht „eine Selbstverständlichkeit“, mittels einer petitio principii grenzt er die Bedeutung des Wortes „böhmisch“ ab und begnügt sich, gleichsam nebenbei ein Moment anzudeuten, das man allenfalls als Opportunitätsgrund auffassen könnte, warum wir innerhalb des Umfanges, in dem das Wort „böhmisch“ von uns angeblich Irrenden gebraucht wird, außer diesem Worte „böhmisch“ eines zweiten, andern Wortes überhaupt noch bedürfen sollen. Es fällt mir natürlich nicht bei, die Zulässigkeit eines solchen unterscheidenden Sprachgebrauches zu bestreiten, ich verteidige nur mich und die, denen das Wort „böhmisch“ genügt, sowohl die Beziehungen des Landes Böhmen als die der Bevölkerung Böhmens und speziell der böhmischen Nation zu bezeichnen.

Wenn ich von einem „Deutschen“ spreche oder schreibe, so wird nach dem jeweiligen Zusammenhange kaum ein Zweifel darüber entstehen, ob ich einen Menschen meine, der dem Deutschen Reiche angehört, oder einen Menschen deutschen Volksstammes. Und wenn ich von einem ungarischen Gesetze rede, so weiß jeder, daß ich ein Gesetz meine, das im Lande Ungarn

*) Nr. 383 der Wochenschrift „Die Zeit“.

gilt, und wenn ich von einem ungarischen Gedichte rede, so weiß auch wieder jeder, daß ich ein in ungarischer Sprache geschriebenes Gedicht meine. Darum sind die alten Gesetzesartikel Ungarns ungarische Gesetze, obwohl sie lateinischen Text haben, während in deutscher Sprache geschriebene Gedichte, wenn auch der Verfasser zufällig ein Ungar ist, noch nicht zu ungarischen Gedichten werden. Und vom „Pester Lloyd“ kann ich sagen, er sei eine deutsche Zeitung, wenn ich daran denke, daß er deutsch geschrieben ist, während ich ihn eine ungarische Zeitung nenne, wenn ich daran denke, daß er in Ungarn erscheint. Keinem Menschen bei uns wird es aber einfallen, zu fordern, ich solle „Pesti Naplo“ nicht ein ungarisches Blatt, sondern ein magyarisches Blatt nennen, damit man mit dem Beiworte „ungarisch“ ausdrücken könne, daß der „Pester Lloyd“ — deutsch geschrieben sei.

In der deutschen Sprache umfassen die Worte deutsch, ungarisch, böhmisch, genau so wie die Worte englisch, französisch usw. in gleicher Weise Land und Leute, Gebiet und Volk, und daß die Böhmen in ihrer Sprache sich Czechen nennen, ist für uns so wenig ein zwingender Grund, unsere Sprache mit dem Fremdworte „czechisch“ zu belasten, als wir uns beifallen lassen, statt „Engländer“ „Englishmen“ zu sagen, weil Engländer in ihrer Sprache sich mit diesem Ausdrucke bezeichnen. Wenn die Böhmen wünschen oder wenigstens gewünscht haben, daß man sie auch in den andern Sprachen mit dem Worte benenne, mit dem sie selbst ihr Volkstum betonen, so erscheint mir das wenigstens begreiflich; wenn aber ein Deutscher von mir verlangt, ich solle die Böhmen Czechen nennen, damit sich die Deutschen in Böhmen Böhmen nennen können, so fehlt mir hiefür jedes Verständnis. Ich habe gar kein Bedürfnis, die Deutschen in Galizien Galizianer oder die Deutschen in der Bukowina Bukowiner zu nennen, und habe auch keines, die Deutschen in Böhmen Böhmen zu nennen, für mich sind sie Österreicher und Deutsche; ergibt sich mir aber einmal der Anlaß, auf die Landeszugehörigkeit hinzuweisen, so werde ich einen entsprechenden Ausdruck gebrauchen und mir gar keine Skrupel darüber machen, wenn er etwa mehrdeutig ist, sondern auf die Einsicht meiner Mitmenschen vertrauen, die ja auch zu unter-

scheiden wissen, ob ich unter einem „Schlosse“ eine Sperrvorrichtung oder ein Herrschaftsgebäude, unter einem „Schuh“ ein Kleidungsstück oder ein Längenmaß verstanden wissen will. Gar nie aber wird es mir in den Sinn kommen, die deutsche Universität in Prag eine böhmische Universität und Hugo Salus einen böhmischen Dichter zu nennen — so wenig, als es mir einfallen würde, die Wiener Universität eine niederösterreichische, die Grazer Universität eine steierische Universität und Grillparzer einen niederösterreichischen Dichter zu nennen. Man spricht von steierischen Kapaunen und böhmischen Fasanen, weil die Kapaunen aus ganz Steiermark und die Fasanen aus ganz Böhmen als gut gerühmt werden, und man daher nicht einen bestimmten Ort zur Provenienzbezeichnung zu nennen braucht. Will man aber die Universitäten in Prag bezeichnen, so redet man von den Prager Universitäten, genau so wie von der Wiener oder Grazer Universität. Eine derartige Ausdrucksweise, wie der Verfasser des erwähnten Artikels sie fordert, hat nur für die eine prinzipielle Bedeutung, denen das Kronland Böhmen ein Kronland ganz besonderer Art, ein Kronland ganz anderer Natur als etwa Steiermark oder Niederösterreich ist. Und weil für mich die Stellung aller Kronländer zum Reich die gleiche ist, darum genügt mir auch das Wort böhmisch genau so, die Beziehung zur böhmischen Nation und zum Lande Böhmen auszudrücken, wie mir das Wort „görzerisch“ genügt, Beziehungen zur Stadt Görz und zum Lande Görz hervorzuheben. In der Politik mögen derlei Unterscheidungen Bedeutung gewinnen, weil die Parteien zu den einzelnen Worten Stellung nehmen und der Politiker mit den Wünschen und Neigungen der Parteien zu rechnen hat. Aber diese Wünsche und Neigungen sind „dem Wechsel untertan“, manche von denen, die heute „Böhmen“ heißen wollen, wollten vor nicht langer Zeit Czechen oder Deutsche heißen — und werden vielleicht binnen kurzem wieder so genannt sein wollen. Der Literat aber mag bei der Ausdrucksweise bleiben, für die er als klassischen Beleg die Worte anführen kann, die Grillparzer seinem Ottokar in den Mund legt: „Ich weiß wohl, was ihr mögt, ihr alten Böhmen . . . Den Deutschen will ich setzen euch in Pelz.“

Der Apostel.

Schauspiel in drei Aufzügen von Hermann Bahr. Burgtheater
8. November 1901.

„Dieser Minister ist ja ein Idiot!“ — „Ja aber bitte, haben Sie noch nie einen Minister gesehen, der wirklich . . .?“ Dieses Gespräch würde sich nach der Premiere des „Apostels“ zwischen mir und einem meiner Bekannten, der jenen Schmerzensruf ausgestoßen hatte, abgespielt haben, wenn ich derartige Behauptungen über Minister, und seien sie auch in das Gewand einer bloßen Frage gekleidet, überhaupt aus der Kehle zu bringen vermöchte. Aber obiges Gespräch hat schon einmal über den „Apostel“ stattgefunden, und zwar zwischen mir — und Hermann Bahr. Als er mir dieses Frühjahr das Stück im Manuskript zum Lesen gegeben hatte und wir dann über das Stück sprachen, da war ich es, der zu ihm sagte: „Aber lieber Freund, dieser Mann ist ja kein Minister, sondern ein Idiot!“ Und Bahr erwiderte — ich scheue mich fast, es niederzuschreiben — „Warum soll denn ein Minister kein Idiot sein können? Haben Sie noch nie“ . . . usw. „Allerdings,“ murmelte ich schüchtern, „aber . . .“

Die Aufführung des „Apostel“ und die Diskussionen, die sich an sie knüpften, haben mir lebhaft unser Gespräch von damals in Erinnerung gebracht. Ich gebe es wieder, da es in gleicher Weise geeignet ist, meine Einwendungen gegen das Drama zu entwickeln, wie die Intentionen Bahrs und seine Einwürfe gegen verschiedene Bedenken darzulegen, die wider sein Stück erhoben werden können und auch tatsächlich erhoben worden sind. Ich kann unsere Unterredung natürlich nicht mehr wörtlich erzählen, aber ihr wesentlicher Inhalt ist mir genau gegenwärtig. Nur wird sie in meiner Reproduktion wohl eine subjektive Färbung zu meinen Gunsten erhalten, denn in meiner Erinnerung lebt sie so, daß zum Schluß ich recht hatte, während sie selbstverständlich in der Erinnerung Bahrs, der ja auch bei seiner Meinung blieb, so leben muß, daß zum Schlusse *er* recht hatte. Bei meiner Publikation des Gespräches ist daher er offenbar im Nachteil — aber das ist ja doch überhaupt das Los des Autors gegenüber dem Kritiker.

„Ich habe mich schon lange nicht so geärgert wie beim Lesen Ihres Apostels," hatte ich mit jener Offenherzigkeit begonnen, die wir immer viel mehr bewundern, wenn wir sie an unsern Freunden üben, als wenn unsere Freunde sie an uns betätigen. Und da Bahr keine Miene machte, sich mit mir über sein Stück zu ärgern, fuhr ich etwas gereizt fort: „Ich verkenne ja nicht, daß das Milieu, das parlamentarische Leben, sehr gut wiedergegeben ist und daß es Ihnen gelungen ist, die Schwierigkeit, die es der dramatischen Behandlung bietet, zu überwinden, indem Sie mit seiner Darstellung eine spannende, steigendes Interesse erweckende Handlung verknüpft haben."

„Aber was ist Ihnen denn dann nicht recht an dem Stück?"

„Riesig geschickt ist auch alles im zweiten Akt für die Bühnenaufführung vorbereitet," setzte ich unbeirrt meine Lobsprüche fort, denn unsere Angriffe gegen eine Sache erscheinen uns um so gewichtiger, eine je solidere Operationsbasis wir uns vorher mit einigen Lobsprüchen geschaffen haben. „Besonders habe ich lachen müssen, wie Sie den Apostel-Minister auf einmal das Bedürfnis empfinden lassen, in einer sentimentalen Anwandlung von den Bänken der Abgeordneten aus zu reden und so dem Darsteller ein sachliches Motiv dafür geben, das zu tun, was er doch auf alle Fälle tun würde, nämlich in den Zuschauerraum des Theaters hinaus zu sprechen, und das zu unterlassen, was er Ihnen doch nie tun würde, nämlich seine Rede, der natürlichen Szenerie gemäß, mit dem Gesicht den Abgeordneten und mit dem Rücken dem Publikum zugewendet zu halten."

„Ja aber, Sie wollten mir ja sagen, was Ihnen an dem Stück *nicht* gefällt."

„Gewiß, gewiß. Da ist verschiedenes. Zum Beispiel gleich im Anfang. Das ist doch theatralisch und unwahr, wie nur möglich, daß da jemand zu dem Minister in sein Bureau kommt und sich erbietet, den Führer der Opposition zu ermorden."

„Entschuldigen Sie, Sie gehen offenbar von einer ganz falschen Voraussetzung aus, daß nämlich das Stück bei uns spiele. Bei der Ehrlichkeit und Biederkeit unserer Bevölkerung und bei der innern Anständigkeit und Gesinnungstüchtigkeit, die unsere Minister, welcher Partei sie immer angehörten, stets

auszeichnete, wäre ein solcher Vorfall natürlich von vornherein ausgeschlossen. Aber ich habe bei meinem Stück überhaupt in erster Linie an romanische Länder gedacht, in denen eine Institution wie die des Bravos, eine gewisse historische Basis hat und wo auch heute noch die Leidenschaften gelegentlich andere Ausdrucksformen finden als bei uns. Ich habe, um diesen fremdartigen Charakter des Milieus anzudeuten, sogar viele Sätze zuerst italienisch niedergeschrieben und dann erst ins Deutsche übersetzt. Die Geschichte mit dem Fanatiker kommt übrigens ganz im Anfang vor und konnte Sie doch nicht das ganze Stück hindurch ärgern."

„Nein, aber wissen Sie, es ist eigentlich das ganze Milieu selbst, das mich ärgert, oder vielmehr die seriöse Art seiner Behandlung. Das Parlament als Institution ist im Laufe der Jahre selbst zu einer Art von Komödie geworden, und zwar zu einer so abgespielten, daß es schwer ist, irgend etwas im Parlament zu sagen oder die Leute darin sagen zu lassen, das einem nicht als öde, verlogene Phrase vorkommt. Alle diese Alluren des Parlamentarismus, des konzilianten, liebenswürdigen, gerechten Präsidenten und dergleichen, so gut sie gemacht sind, so unangenehm — um mich gelinde auszudrücken — wirken sie auf mich, weil wir all das durch Dezennien täglich bis zum Überdruß irgendwo in den Zeitungen berichtet gelesen haben — und wieder lesen werden."

„Nun, gerade dann müßte Ihnen ja, sollte ich meinen, ‚der Apostel' besonders gut gefallen."

„Wieso?"

„Nehmen Sie gleich den Präsidenten — nun, der ist ja doch offenbar ironisch gemeint."

„Das erscheint mir denn doch . . ."

„Aber bitte Sie, was macht denn der Mann mit all seinen objektiven Phrasen? Gerade immer das, was in den Kram seiner Partei paßt!"

„Da geben Sie den Grund an, warum er mir so zuwider ist, aber nicht den Grund, aus dem ich erkennen müßte, er sei ironisch gemeint. Daß jemand unrecht hat in dem, was er sagt, diese innere Ironie, die in den menschlichen Dingen steckt,

daß sie nicht das sind, was sie scheinen, genügt doch auf der Bühne noch nicht. Im Theater muß alles gesagt werden."

„Da verlangen Sie, was uns in manchen alten Stücken so lächerlich vorkommt; da müßte immer einer ‚beiseite' Zwischenbemerkungen machen, um seine wahre Art zu enthüllen, der Präsident also müßte gelegentlich laut zu sich selber sagen: ‚das hab' ich wieder gut gemacht' oder ‚ich bin ein Gauner' oder ‚sind das Esel'."

„Gewiß nicht, der Dichter muß es sagen, das heißt, er muß klar und zweifellos erkennbar machen, ob er etwas ernsthaft meint oder ob er es ironisch meint. Aber lassen wir den Präsidenten. Nehmen Sie den ‚Apostel' selber her. Was ist das für ein Politiker, was ist das für ein Minister!? Was hat denn der Mann eigentlich getan, positiv geleistet, daß er Parteiführer geworden ist, und was tut er denn als Minister? ‚Gut sein' kann schon ein Programm darstellen in der Politik und im Leben, aber es bleibt dort und schon gar auf der Bühne ein leeres Wort, wenn wir nicht erfahren, worin der Mann gut sein will. Das müßten wir doch an einer Reihe praktischer Fragen sehen. Und worin liegt denn der Gegensatz zwischen dem Minister und seinem Gegner Andri? Ich meine nicht in der Kanalfrage, sondern im ganzen? Beide reden sehr viel davon, aber man erfährt doch nicht, worin er eigentlich liegt."

„Ganz so ist es mir sehr oft gegangen, wenn ich Berichte über Parlamentsverhandlungen gelesen habe."

„Sie meinen das also auch ironisch? Aber im Stück wirkt es nicht ironisch, sondern so, als ob Sie meinten, die Leute sagen wirklich, was sie scheidet. Und was ist's mit dem Minister, der da predigt, ‚daß kein Haß und keine Gewalt mehr sein soll, sondern Liebe und Gerechtigkeit unter den Menschen', der sich zu den Menschen hinsetzen und gut mit ihnen sein will, ja der uns weismachen will, alle Menschen seien gut — wenigstens als Gesamtheit? Das ist eine von den Sachen, bei denen man mit gleichem Recht das Gegenteil sagen kann, die Menschen seien noch erträglich als Individuen, aber ganz unausstehlich als höheres Kollektivwesen und als organisierte Majoritätskörper."

„Ja aber ist das nicht genug, wenn man das eine ebensogut sagen kann wie das andere?"

„Aber es ist halt überhaupt nicht wahr, daß die Menschen gut sind, und das glauben Sie doch selber nicht."

„Nein, aber mein Minister glaubt es."

„Aber lieber Freund, dieser Mann ist ja gar kein Minister, sondern ein Idiot."

„. . . . . . ?"

„Allerdings," murmelte ich verschüchtert auf diese Frage Bahrs, „aber Ihr Minister ist doch von Ihnen nicht als Idiot gedacht und gezeichnet, sondern als ein idealer Mensch, mit dem wir Sympathie haben sollen."

„Wo verlange ich denn von Ihnen, daß Sie mit meinem Minister Sympathie haben sollen?"

„Nun, wie ist er denn Ihnen selbst, ist er Ihnen sympathisch oder unsympathisch?"

„Darin, daß er es ehrlich meint, ist er mir sympathisch, in seiner ganzen Art aber ist er mir viel eher unsympathisch als sympathisch. Aber auf das kommt es doch gar nicht an: alles, was Sie als Dinge bezeichnen, die Ihnen an den Parteien und dem Minister „unsympathisch" sind, das sind lauter Sachen, die ich mit Absicht so gemacht habe. Gerade in romanischen Ländern, wo dem Volk ein starker Formensinn angeboren ist, kommt das besonders vor, daß eine gewisse leere, äußere Schönrederei starke Wirkung auf die Massen übt und in Parteikämpfen den Ausschlag gibt. Und haben Sie das bei uns noch nicht erlebt, daß Sie hinter dem Bollwerk von Parteiphrasen, mit denen sich die Streitenden umgaben, die eigentlichen sachlichen Differenzpunkte gar nicht mehr zu erkennen vermochten?"

„Ja, aber bei den Reden der Leute bekommt man nicht den Eindruck, daß Sie sich darüber belustigen, oder es mißbilligen, daß die Leute so sind."

„Der Dramatiker kann sich doch begnügen, einfach die Dinge oder Menschen so darzustellen, wie sie sind, ohne sich darüber zu äußern, ob er es für gut hält, daß sie so sind, oder für schlecht."

„Dann wird es ihm aber geschehen, daß er gelegentlich von der Art des Lachens der Leute wenig befriedigt sein wird;

unwillkürlich fragt sich das Publikum immer nach dem subjektiven Standpunkt des Dichters: merkt es eine Ironie, so lacht es mit dem Dichter, identifiziert es aber den Dichter mit dem, was seine Geschöpfe Widerspruchsvolles tun oder sprechen, so lacht es gegen ihn."

„Ja aber gerade über dies dumme Lachen der Leute in den ersten Aufführungen der Stücke von Ibsen und Hauptmann haben wir uns doch immer so geärgert."

„Ja, wir ärgerten uns, weil die Leute den Dichter an Stellen mit seinen Figuren identifizierten, wo uns klar war, daß er nicht mit ihnen identifiziert sein wollte. Aus Ihrem Stück aber habe ich das nicht zu entnehmen vermocht und darum habe ich mich nicht nur über den Präsidenten und den Minister, sondern auch über Sie geärgert."

„Sie verlangen von jedem Stück immer eine Tendenz. Und wenn Ihnen die Tendenz nicht taugt, dann verurteilen Sie das Stück und den Autor. Ich erinnere Sie nur an die ‚Familie Wawroch' von Adamus."

„In einem gewissen Sinne glaube ich allerdings, daß jedes gute Stück eine Tendenz hat, das heißt, daß es in Beziehung zu Ideen stehen muß, welche die Allgemeinheit bewegen, hinsichtlich deren ein Kampf der Meinungen besteht. Auch beim streng naturalistischen Stück wird das zutreffen. Wenn wir die Lebensverhältnisse schildern, wie sie sind, weisen wir hiemit allein schon auf das Mangelhafte in unsern gesellschaftlichen Institutionen hin."

„Nun, dann habe ich ja auch auf diese Mängel hingewiesen; was vermissen Sie also noch?"

„Die erforderliche Klarheit über Ihre Intentionen vermisse ich. Der Autor kann in einer Figur seine eigenen Ideen verkörpern und verherrlichen, er kann in ihr das personifizieren, was er bekämpft, oder kann auch, ganz wie Sie gesagt haben, versuchen, objektiv einen Menschen mit einer gewissen Anschauungsweise hinzustellen, und sein Ziel in der richtigen Psychologie und Charakteristik erblicken, ohne zu den Ansichten selbst irgendwie Stellung zu nehmen. Er kann das eine oder das andere. Aber Klarheit muß er darüber schaffen, was er wollte. Und bei Ihrem Stücke habe ich den Eindruck, und dem Schau-

spieler und dem Publikum, glaube ich, wird es ebenso ergehen, daß Sie sagen wollen ‚das ist mein Mann, dieser Apostel', und nicht ‚solche Kerle gibt es auf der Welt, wie diesen Apostel'."

„Ibsens Dr. Stockmann haben die Leute auch für eine vom Dichter ernst genommene Figur gehalten, und später hat ihn Ibsen selbst als einen ‚grotesken Burschen und Strudelkopf' bezeichnet. Und so spielt ihn auch Bassermann nicht mit jenen Brusttönen der Überzeugung, die ihm Sonnenthal gab, sondern mit einem Stich in das Ironische."

„Wie Ibsen seinen ‚Volksfeind' geschrieben hat, war es ihm gewiß blutiger Ernst mit der Rolle des Mannes, der mutig den Kampf gegen die ganze Welt aufnimmt. Erst später mag er ihn belächelt haben, da es ihm selbst nicht mehr der Mühe wert erschien, sich mit einem solchen Gesindel, wie es ihm die Menschen sind, in einen Kampf einzulassen."

„Übrigens habe ich bei meinem Apostel doch selbst ganz deutlich zu erkennen gegeben, wie ich über ihn denke. Bei einem Politiker hat der Titel „Apostel" an sich schon etwas Aufreizendes; aber mögen ihm andere diesen Bonzentitel noch so oft verleihen, er selbst dürfte sich ihn doch nicht einmal im Scherze beilegen, sofern er als idealer Mensch gelten soll. Daraus allein schon, daß ich den Minister von sich selbst als von dem ‚Apostel' reden lasse, ‚der zu seinem Volke spricht', hätten Sie entnehmen müssen, daß ich ihn ironisch meine."

„Nun, dann bin ich sehr neugierig, wen Sie den Minister spielen lassen, denn dann muß ihn der Tewele geben."

Ich hatte natürlich damals, als wir dieses Gespräch führten, an das Deutsche Volkstheater gedacht. Nun, Tewele hat den „Apostel" nicht gespielt, und auch wenn das Stück am Volkstheater gegeben worden wäre, würde ihm die Rolle kaum zugeteilt worden sein. Denn ich glaube, Bahr ist es mit dem Stück in einem gewissen Sinne umgekehrt gegangen wie Ibsen im Laufe der Jahre mit dem „Volksfeind". Er ist davon ausgegangen, ein satirisches Bild des politischen und parlamentarischen Lebens zu entwerfen und wollte auch den Apostel in die Satire mit einbeziehen: aber der Apostel hat ihn wenigstens für eine Zeit bekehrt, sein eigenes Geschöpf hat es ihm angetan,

die schöne Idee der Menschenliebe hat Gewalt über ihn bekommen und er ist ernsthaft geworden, wo er spöttisch sein wollte. Und so geht ein Riß durch das Stück, die Satire kommt nicht zur vollen Geltung und der Ernst auch nicht.

Was aber, dank einer sorgsamen Inszenierung und der trefflichen Darstellung zur vollen Wirkung kam, das war die ausgezeichnete Schilderung des Milieus und die mit größtem Bühnengeschick vorbereitete und gesteigerte dramatische Spannung im zweiten Akte. Hervorragend waren Kainz als Andri und Frau Hohenfels als die Gattin des Ministers. Ersterer traf ganz wunderbar die ganze Art des Sprechens eines Abgeordneten, der sich die für Parlamentsräume erforderliche Redetechnik völlig angeeignet hat, letztere spielte die Irene mit schöner Schlichtheit, jedes gefährliche Pathos geschickt vermeidend. Sehr gut waren auch die Herren Nissen (Präsident), Devrient (Abg. Gohl), Treßler (Abg. Caun). Sonnenthal gab die Titelrolle, den Minister, vollendet in seiner Art. Aber durch diese Art war von vornherein gerade jene ironische Auffassung ganz ausgeschlossen, von der Bahr damals gesprochen hatte und die vielleicht geeignet wäre, manchem geäußerten Bedenken gegen den „Apostel" zuvorzukommen. Freilich, für jene Leute im Publikum, die bei Bahrschen Premieren am liebsten schon immer zischen möchten, bevor auch nur der Vorhang in die Höhe gegangen ist, bleibt es überhaupt gleichgültig, was gespielt wird und wie gespielt wird: sie gehen nicht in das Theater, um sich ein Urteil zu bilden, sondern um ihren Haß zu befriedigen oder andern ihren Haß befriedigen zu helfen.

Fastnacht. Kolombine.

Fastnacht, Schauspiel von Richard Jaffé. Kolombine, „Bajazzade" von Erich Korn. Deutsches Volkstheater 9. November 1901.

Im Deutschen Volkstheater wurden am 9. November zwei Premieren gegeben, zwei Stücke vom „Jeu". Das erste, „Fastnacht" von Jaffé, ist nach einem Romane von Stratz gearbeitet. Es ist romanhaft geblieben, ein gutes Stück ist es

nicht geworden. Diese Freiherren von Hofäcker und diese Freiherren von Silverschild interessieren uns so gar nicht. Sie sollen Hazard spielen und am Turf wetten oder es bleiben lassen, sich erschießen oder nicht, wir werden ihren Schicksalen trotz aller aufgebotenen äußern Rührseligkeit kein tieferes Interesse abgewinnen können. Überdies schädigte das schleppende Tempo der Darstellung auch die äußere Theaterwirkung. Besseren Eindruck machte das zweite Stück, die „Bajazzade" „Kolombine". Es ist geschickt gemacht und wurde glänzend gespielt, besonders von Frau Odilon, die als Kolombine den Reichtum ihres Könnens zeigte und alles entzückte. Inneren Gehalt hat es keinen. Bajazzo, Kolombine und Harlekin leihen den Personen der Handlung nur Namen und Kostüme, diese sind somit so äußerliche Zutaten wie das Melodram und die Pantomime, die der Autor eingeschaltet hat.

Jung-Wiener-Theater „zum lieben Augustin".

Künstlerisch veranlagte Menschen, die im engern Kreise verwandter Naturen zu eigener und gemeinsamer Ergötzung von ihren Schöpfungen mitteilen und dabei, der Natur der Sache nach, meist dilettierend, aus dem Gebiete des originären Schaffens in das der künstlerischen Darstellung hinübergreifen — das hat es immer gegeben, seit Kunst und Geselligkeit Hand in Hand die Menschen erfreuen. In der Kulturepoche des Wirtshaus- und Vereinslebens wurden die Künstlerkneipen und Künstlervereine der natürliche Boden und Rahmen für solche Darbietungen. Festliche Anlässe boten die Gelegenheit, das eine oder andere Mal aus der intimen Abgeschlossenheit vor die Öffentlichkeit zu treten, in gleicher Weise der eigenen Lust und fremder Neugier Genüge leistend; in die Künstlerkneipen aber drängten sich die „Gäste", und war das Kneiplokal kein geschlossener Raum, sondern gingen die Veranstaltungen aus dem zwanglosen Treiben eines Stammtisches oder einer Stammgesellschaft hervor, so war eine gewisse begrenzte, aber wechselnde Öffentlichkeit

überhaupt von Anfang an gegeben. So waren auf der einen Seite Dinge entstanden, wie jene „Künstlerabende“ und „Künstlerfeste“, die, aus gesunden künstlerischen und geselligen Instinkten hervorgegangen, schließlich auf dem Wege gieriger Geldmacherei bei der gschnasigen Huldigung vor dem Trotteltum der Meistzahlenden anlangten, auf der andern Seite aber Unterhaltungslokale wie das Chat noir. Da wurde, vermischt wie im Variété, alles mögliche in buntem Wechsel geboten, aber nicht wie dort Schöpfungen zumeist ohne künstlerischen Gehalt, aber von Artisten exekutiert, sondern Einfälle und Ideen von Künstlern, jedoch meist von ihnen selbst als Dilettanten vorgeführt; Persönlichkeit leuchtete überall heraus, das Bummelwesen des Ganzen und der Einzelnen erhöhte nur den Reiz, und ein Zug moderner Bestrebungen verlieh den Schein einer gewissen Einheit.

Da mochte sich mancher von den zugereisten Gästen sagen: „Gott, wie lustig wäre das, wenn wir zu Hause bei uns auch so was machen könnten, ich, der Müller und der Meier zum Beispiel, wir sind ja auch Dilettanten und können auch nicht ordentlich singen und rezitieren; und dazu noch ein paar saubere fesche Mädel, und dann könnten wir herumziehen von einem Ort zum andern, von einem Wirtshaus ins andre — das wäre doch famos.“ Und das könnte auch famos sein. Wenn ich mir so Leute vorstelle wie Bierbaum und Wedekind und Hartleben — ich nenne, um unsere patriotischen Wiener nicht zu reizen, auswärtige Namen — und dazu ein paar saubere junge Mädel mit lustigen Gesichtern und hübschen Stimmen und mir ausmale, wie sie etliche Wochen im Jahre herumziehen, sich aus dem feuchtfröhlichen Wanderleben und dem anregenden Verkehr stets frische und erfrischende Stimmung gewinnen und bald hier, bald dort von einem Brettlpodium aus zur eignen Lustbarkeit den Andern im bunten Wechsel von Ernst und Scherz Ergötzung schaffen — dann möchte ich nicht nur gerne mitfahren mit ihnen, sondern wäre auch schon mit der Rolle eines Zuhörers ganz zufrieden.

Von solchen Gedanken dürfte auch Freiherr von Wolzogen ausgegangen sein, als er aus dem Chat noir die Anregung zu seinem „Überbrettel“ zog. Aber die künstlerische Idee verdichtete

sich ihm zu einem geschäftlichen Unternehmen. Und da er einerseits empfinden mochte, daß sie hiemit gerade das verlieren müsse, was dort das künstlerische Moment in ihr war, andrerseits aber sehr gut wußte, wie wertvoll für ein derartiges Geschäft ein literarisch-künstlerischer Anstrich ist, fundierte er es auf verschiedenen Prinzipien, vor allem auf dem Gedanken, daß man den Gedichten unserer Modernen die verdiente Verbreitung und Würdigung nur durch eine Art szenischer Aufführung, durch musikalische und mimische Begleitung geben könne.

Selbst ihre Gedichte vorzutragen oder an deren „Aufführung" tanzend oder singend sich zu beteiligen, dazu waren aber die meisten Dichter nicht zu haben, und so mußten andere Kräfte gefunden werden. Daraus, daß es in intimen Kreisen den Reiz einer Darbietung erhöhen mag, wenn der Dichter selbst dilettierend als Sänger auftritt, folgt aber überhaupt noch nicht, daß derlei den Wert einer öffentlichen Vorstellung erhöhe. Sobald die Leute einmal zahlen müssen für etwas, hat sich ihre innerste Wesenheit verändert, ihre Naivität ist verschwunden und sie freuen sich nicht mehr an dem schlechten Gesange des Dichters, weil der Dichter es ist, der singt, sondern sie ärgern sich über den schlechten Gesang des Dichters, weil der Gesang schlecht ist. Und darum war es eine ganz falsche Spekulation Wolzogens, daß er an Stelle der dilettierenden Dichter — gewöhnliche Dilettanten setzte, gleich als gelte es, wenn schon nicht die Dichter, wenigstens Dilettanten zu bringen. Treffend nannte anläßlich des Gastspieles des Wolzogenschen Überbrettels in Wien Felix Salten die Darsteller „Anfänger, die zum Theater noch nicht und Betriebsamkeiten, die zum Theater nicht mehr verwendbar sind."

Nun hat, angeregt durch den äußern Erfolg, den Wolzogen bei den schaulustigen, alles Fremde bewundernden Wienern davongetragen hatte, Salten selbst die Grundidee des Wolzogenschen Unternehmens aufgenommen und in Wien ein „literarisches Variété" unter dem Titel: „Jung-Wiener-Theater zum lieben Augustin" gegründet. Das künstlerische Fundament sollte offenbar (vgl. „Wiener Allg. Zeitung" vom 11. November 1901) der seit Richard Wagner von den Modernen oft variierte Gedanke eines einheitlichen Zusammenwirkens der verschiedenen Künste

sein, und es war in Aussicht genommen, wie es in einem Mitte Mai veröffentlichten Kommuniqué hieß, dem Ganzen „durch die besondere Pflege der spezifisch wienerischen Note in Musik, Dichtung und Malerei einen völlig unabhängigen, durchaus bodenständigen Charakter“ zu geben.

Am 16. November wurde denn das Jung-Wiener-Theater im Theater an der Wien eröffnet. Die Vorstellung bot manches Interessante, aber bei weitem das Interessanteste an ihr war eine Reihe von mehr äußern Momenten und bloßen Begleiterscheinungen. Zunächst der sonderbare Umstand, daß das literarische Jung-Wien, nach dem das Jung-Wiener-Theater benannt ist, im Programm der Eröffnungsvorstellung gar nicht vertreten war. Dann die Wahrnehmung, was für Ausgleitungen selbst einem so erfahrenen und tüchtigen Theaterkritiker, wie Felix Salten es zweifellos ist, widerfahren können, wenn er den ersten Schritt von dem festen Boden der Theorie hinüber auf die schwanken Bretter der Praxis macht. Ferner der Kampf zweier Scharen gemieteter Soldtruppen, die nach schon vorher ausgegebenen Losungen im Theater ganze Salven von Applaus und Gezische gegeneinander abgaben, und schließlich am nächsten Morgen die Urteile in den Blättern, miteinander kontrastierend nicht anders denn schwarz und weiß.

Und das alles ist eigentlich gar nicht so befremdend, als es auf den ersten Blick aussieht, und eines erklärt sich auch wohl durch das andere. Für Leistungen, wie sie ein literarisches Variété zu bieten vermag, Leistungen, die durch sich selbst meist nur in intimem Kreise wirken können, bedarf es bei öffentlicher Vorführung in einem gewöhnlichen Theater, noch dazu anläßlich der Einführung eines neuen Unternehmens, eines gewissen entgegenkommenden Wohlwollens des Publikums oder doch zum allermindesten dessen vorurteilsfreiester Unbefangenheit. Daß man aber bei unserm Premierenpublikum auf derlei nicht allzu sicher rechnen kann, ist den Personen, die im Prinzip ihre Mitarbeiterschaft zugesagt hatten, wohl hinreichend bekannt, und so mag Salten gleich bei der Aufstellung seines ersten Programmes gesehen haben, wie schwer es oft beim besten Willen ist, am Theater eine Sache so durchzuführen, wie man es sich vorge-

nommen hat. Wenn aber ein Unternehmer gar von vornherein damit rechnen muß, daß ein Teil seiner Gäste schon mit der vorgefaßten Absicht, alles schlecht zu finden und Skandal zu machen, in das Theater kommen wird, dann mag er in dem Bestreben, sich zu schützen, wohl leicht etwas zu weit in seinen „Vorkehrungsmaßregeln“ gehen, und wenn man von Anfang an sich darüber klar sein muß, die Frage nach dem literarischen Werte der Sache werde für Viele schon damit entschieden sein, daß Herr Salten einmal den bürgerlichen Namen „Salzmann“ geführt hat, so entspringt es nur einer allgemeinen menschlichen Regung, wenn die, die einem solchen Argument die Schlüssigkeit absprechen, unwillkürlich zu einer gewissen Parteinahme gedrängt werden. Das ist begreiflich. Aber dadurch, daß etwas begreiflich wird, wird es noch nicht gut, und in der Tat ist das eine so schädlich wie das andere. Wie der voreingenommene Tadel Opposition erweckt, erweckt sie auch das unberechtigte Lob, und schließlich gibt es überhaupt nur eine einzige richtige Regung und eine einzige richtige Taktik — und das ist, die Dinge immer beim rechten Namen nennen.

Und der richtige Name für die Veranstaltung vom 16. November ist „ein Mißerfolg“. Ein Mißerfolg der Eröffnungsvorstellung, darum aber noch keineswegs mit Notwendigkeit ein Mißerfolg des Unternehmens als solchen. Denn eine nächste Veranstaltung kann gut machen, was die erste verdorben hat. Auch bei dieser war übrigens einzelnes gut und ansprechend, anderes freilich mangelhaft oder völlig mißlungen, das Ganze aber ließ gerade das vermissen, was als seine einheitliche künstlerische Grundlage ins Auge gefaßt worden war.

Vor allem das Wienerische. Aber nicht nur dieses. Etwas Derartiges darf bei der Verbindung der einzelnen Künstler zu einer höheren Kunstform denn doch nicht herauskommen wie die unglückselige Eröffnungsnummer, die szenische Aufführung der Uhlandschen Ballade „Des Sängers Fluch“, die jeden Unbefangenen verstimmen und ärgern mußte. So kann man derlei denn doch nicht machen, daß man ein Gedicht, das von einem alten, berühmten Dichter, der selber etwas von der Poesie verstanden hat, als Ballade und nicht als Drama gedichtet worden

ist, hernimmt und es in einer geschmacklosen Verhunzung mit verteilten Rollen als Oper aufführt — weil ein alter, berühmter Komponist in einer Anwandlung von Schwäche eine mittelmäßige Musik dazu komponiert hat. Nur eine ganz originelle Inszenierung und Ausstattung und eine glänzende Darstellung könnte über das Verfehlte eines solchen Unternehmens hinwegtäuschen. Nun waren aber die Dekorationen und Kostüme einfach gut, gut in jener guten, alten Weise, die man seit langem an Gilbert Lehner aufrichtig schätzt und die man im Burgtheater bei zahlreichen Vorstellungen zu würdigen Gelegenheit hat. Von dem aber, was uns vorschweben muß, wenn wir von einer Übertragung der modernen Bestrebungen auf die Dekorationsmalerei und die Inszenierung träumen wollen, war wohl keine Spur vorhanden. Und geradezu schlecht war die gesangliche Aufführung. Mehr als schlecht. Unter aller Kritik. Da hatten wir sie ja wieder, die Wolzogenschen Darsteller, die „Anfänger, die zum Theater noch nicht", und die „Betriebsamkeiten, die zum Theater nicht mehr verwendbar sind". Ich will übrigens nichts weiter sagen von jenem Herrn mit dem französischen Namen und dem böhmischen Akzent, der den Harfner gab, ja auch nichts von der Dame, die mit ihrem magyarischen Gesinge als Königin Lächeln des Mitleids weckte. Aber Herr Streitmann als „Jüngling", mit allen Mätzchen ausgesungener Operettentenore herumtänzelnd und von einer blind darauf losgehenden Claque stürmisch bejubelt, wirkte geradezu aufreizend. Das braucht sich kein Mensch gefallen zu lassen.

So war von vornherein die Stimmung verdorben, als endlich die Vorführungen auf der nach Entwürfen Kolo Mosers der Szene eingebauten, ebenso praktischen als reizenden Bühne begannen. Eine hübsche, schlanke junge Dame, ein Fräulein Sartori, bemühte sich denn auch vergeblich, durch die graziösen Bewegungen ihres nur in einen dünnen Schleier leicht eingehüllten Körpers das literarische Interesse für die abgestandenen Dichtungen des seligen Bodenstedt neu zu erwecken. Aber ein Herr Christoff gewann durch die einfache, ungekünstelte Rezitation zweier zierlicher, in leichte, anmutige Musik gesetzter Gedichte von Jacobowsky und Bierbaum doch rasch die Sympathien des

Publikums. Diejenigen, die schon vorher Frank Wedekind als eine, wenn auch absonderlich schweifende, so doch hochbegabte künstlerische Individualität kennen und achten gelernt hatten, fanden auch lebhaftes Interesse an seinen seltsamen Gedichten und seiner noch seltsameren, fast unheimlich wirkenden Vortragsart. Freilich dürfte das nur ein kleiner Bruchteil der Zuschauer gewesen sein. Kräftig wirkten aber auf alle einige Kleinigkeiten, die Hansi Niese mit echtem, naturwüchsigem Humor und gutangebrachter Mischung von Anmut und Tolpatschigkeit vortrug. Sie ist der geborene Komiker, sie braucht nur die Bühne zu betreten und alles lacht und jubelt ihr zu. Aber sie ist noch viel mehr. Welch große Künstlerin sie ist, erfährt man freilich erst, wenn man sie in Aufgaben sieht, die sie nicht schon mit ihren äußern Mitteln allein spielend bewältigt, sondern in denen sie ihrer Erscheinung die künstlerische Wirkung erst abringen muß. Im Theater in der Josefstadt hat sie einmal in einem Stück „Fürs Kind" die Rolle eines armen Weibes mit so erschütternd tragischer Wirkung gespielt, daß sie wohl niemand darin hätte übertreffen können.

Die Leistungen der Niese, die später auch noch ein Gedicht „Der Seelenwanderer" von Paul Schatt launig vortrug, und in angemessenem Abstand das von einem andern Berufsschauspieler, Herrn Natzler, gesungene und ganz im Variététone gehaltene Gedicht „Mädchenreigen" von Hugo Felix bedeuteten die Höhepunkte des Erfolges. Bevor es aber zu diesen andern Darbietungen kam, war schon die zweite Katastrophe des Abends eingetreten. Die berühmten Schattenbilder Rivières „Ahasver" waren grausam verlacht und verhöhnt worden. Hätten die Leute gewußt, daß man sie in Paris bewundert hatte, so würde man sie vielleicht auch hier bewundert haben, obwohl sie in dem großen Raume von einer gewissen Distanz aus nicht mehr zur Wirkung kamen und die begleitenden Gesangskräfte so unglücklich postiert waren, daß man nicht einmal herauskriegen konnte, in welcher Sprache sie sangen, geschweige denn, daß man hätte den Text verstehen können. So verfielen die reizenden Bilder rettungslos dem Spotte derer, die von Rivière noch nie etwas gehört hatten und der Meinung sein mochten, Schattenspiele seien nur zur Belustigung von Kindern geeignet.

Die Direktion hat sich die Erfahrungen des ersten Abends teilweise schon zu Nutzen gemacht. An Stelle des Schattenspieles ist die dramatische Skizze „Sein Geldbrief" von Courteline getreten, und Frank Wedekind hat einer ergötzlichen Kinderszene von Jeanne Marni Platz gemacht. Der Beifall, den diese Dramolets fanden, dürfte vielleicht der Pflege dieses Genres, in dem außer den Franzosen auch Steenbuch und Hauschner Beachtenswertes geschaffen haben, mehr Raum schaffen. Jedenfalls wird man den nächsten Novitätenabend des jungen Unternehmens abwarten müssen, um mit annähernder Sicherheit ein Urteil über seine Berechtigung und seine Chancen abgeben zu können. Vielleicht begegnen wir dann auch dem literarischen „Jung-Wien", von dem es den Namen hat.



Reprise von „Götz".

Burgtheater 19. November 1901.

Im Burgtheater konnte man sich unlängst wieder an dem gewaltigen Götz des alten, ewigjungen Baumeister erfreuen. Die Vorstellung hatte diesmal noch ein besonderes Interesse dadurch gewonnen, daß Kainz an Stelle des glücklicherweise zum Militärdienst eingerückten Herrn Frank endlich den Franz spielen durfte. Man hatte viel von dieser Leistung erwartet, aber Kainz übertraf noch alle Erwartungen.



Florio und Flavio.

Schelmenstück und Liebesspiel von Franz v. Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld. Deutsches Volkstheater 21. November 1901.

Im Volkstheater wurde diesen Donnerstag zum ersten Male „Florio und Flavio" gegeben, ein „Schelmenstück und Liebesspiel" von Franz von Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld, wie der Theaterzettel selbst meldet „nach dem Altspanischen des Hurtado Mendoza". Wenn die Verfasser Men-

dozas „Los Empeños del Mentir" bezogen, hätten sie übrigens auch auf Marchisios „I Cavalieri d'Industria" hinweisen müssen, denn auch bei diesem jüngeren Nachahmer des alten Mendoza haben sie, besonders was das „Liebesspiel" betrifft, manche Anleihe gemacht. Die harmlose Kleinigkeit fand übrigens dank der flotten Darstellung, um die sich die Herren Tewele und Kramer und die Damen Brenneis und Schuster besonders verdient machten, freundliche Aufnahme.



Der Krampus.

Lustspiel von Hermann Bahr.

Bahrs neues Lustspiel „Der Krampus", das unlängst am landschaftlichen Theater in Linz seine Bühnentaufe empfangen hat, erzählt zunächst eine harmlose Liebes- und Heiratsgeschichte. Ein junges hübsches Mädchen und ein junger hübscher Mann — denn in den Lustspielen sind die Liebespaare immer auch hübsch — lieben sich. Nichts stünde ihrem Bund im Wege, wären nicht die Laune und die Herrschsucht eines alten Onkels, von dem das Mädchen und dessen Mutter abhängig sind. Dieser Onkel ist der „Krampus", vor dem sich die ganze Familie fürchtet, wie die Kinder vor dem Ruprechtsknecht, der ja in Süddeutschland unter dem Namen „Krampus"*) bekannt ist, ein Titel, der wohl veranschaulichen soll, wie sein Träger die schlimmen Kinder mit seinen kralligen Fingern zusammenkrampelt, um sie in seine Butte zu stecken. Der Onkel Krampus ist ein Egoist, er hat auch nichts von jenem bärbeißigen Schablonenalten, der unter rauher Hülle ein goldenes Herz verbirgt. Er ist der echte und wahre Krampus, und er hat seiner Nichte einen Andern zum Gatten bestimmt, natürlich einen Alten und Häßlichen. Er hat überdies auch noch eine ganz besondere Voreingenommenheit gegen den Auserwählten des Mädchens. Dieser

*) „Vielleicht das korrumpierte Hieronymus" (?) meint Schmeller, I, 998.

ist nämlich ein Neffe jener Jugendgeliebten des Alten, die vor so und soviel Jahren einen andern als ihn zum Gatten genommen hatte. Zum Schlusse ist es aber gerade diese vom Onkel Krampus seinerzeit unfreiwillig verlassene Jugendgeliebte, die ihn herumkriegt, daß er doch nachgibt und das Liebespaar sich unbehindert zum Ehepaar entwickeln läßt.

Bahr hat sich offenbar mit Absicht den einfachsten Vorwurf, den wahren Typus der dramatisierten Liebesgeschichte, für die Handlung seines Lustspieles ausgesucht. Aber es ist nicht eine Liebesgeschichte schlechtweg, die er uns vorführt, sondern eine spezifische Liebesgeschichte aus dem Jahre 1775, aus der Zeit, in der man von Klopstock schwärmte und mit Werther leiden und sterben wollte. Und die Art, wie damals die Jugend dachte und sich ausdrückte, hat er in einer Reihe von Schriften zeitgenössischer Autoren studiert und ganze charakteristische Sätze und Wendungen seinen Quellen entnommen und nachgebildet. Ein eigenes Verzeichnis am Schlusse des Buches stellt uns die vorzugsweise benützten Werke zusammen, wobei natürlich das Jahr 1775 nur einen beiläufigen Mittelpunkt bildet. Nach dem gleichen Verfahren ist er auch vorgegangen, wo er die Älteren Urteile fällen läßt über den Geschmack und die literarischen Lieblinge der Jüngeren, und so wird sein harmloses Heiratslustspiel zu einem interessanten Bild aus vergangenen Tagen. Wenn man ohne Voreingenommenheit dem einfachen Spiele folgt, so gerät man bald in eine ganz eigenartige Stimmung. Die Liebesgeschichte der jungen Leute von 1775, so alltäglich sie an sich ist, erscheint uns nicht lächerlich, weil der Dichter selbst uns über seine Helden lächeln läßt, und obwohl wir über die jungen Leute lächeln, folgen wir ihnen doch mit sympathischem Interesse. Bald aber merken wir auch noch eine besondere Absicht des Autors. Die Alten von 1775 reden über die Modernen von 1775 beiläufig genau so, wie die Alten von 1901 über die Modernen von 1901 reden. Die Persiflage der Art vergangener Zeiten erhält also auch noch einen leichten satirischen Einschlag in die Gegenwart — wobei wir uns freilich nicht verhehlen dürfen, daß dieser ein Goethe, ja vielleicht auch ein Klopstock bisher noch fehlt.

Während wir uns also bei so vielen „historischen Dramen“ verwundert fragen, warum der Autor sein Stück in der Vergangenheit spielen läßt oder weshalb er uns neuerlich irgendwelche Taten oder Untaten der Altvordern vorführt, sehen wir hier nicht lediglich alte Kostüme ausgehängt, sondern eine künstlerische Absicht mit geeigneten Mitteln durchgeführt und haben es — allerdings nur im Rahmen eines harmlosen Spieles — mit dem interessanten Versuch eines Vorstoßes in der Richtung des historischen Dramas zu tun.

Denn das ist doch die Frage, die heute alle beschäftigt, die nicht im Gegenwartsdrama und im Märchen die ausschließlich privilegierten Typen des Dramas erblicken, ob und wie man die Errungenschaften der modernen Dramatik nutzbar machen könne für die Behandlung in die Vergangenheit zurückführender Stoffe.

Der moderne Realismus hatte sich zum Ziele gesetzt, in den Gegenwartsstücken uns die wirkliche Art der Menschen von heute zu zeigen und uns von der Theaterschablone zu befreien, die sich hinsichtlich der Zeichnung der Charaktere und Figuren, der Führung des Dialogs und in der Art der Darstellung gebildet hatte. Aber auch für das historische Drama sind Schablonen entstanden, denen zunächst nur das eine gemeinsam ist, daß sie sich offenbar nicht annähernd decken mit der Art, wie die geschilderten Menschen der verschiedenen Zeiten und Kategorien wirklich waren und sich tatsächlich gebarten. So hat man denn auf der andern Seite versucht, die Alten einfach im wesentlichen so sein und so reden zu lassen, wie wir selber sind und reden. Diesen Ausweg hat zum Beispiel Friedrich Dukmeyer in seiner jüngst erschienenen, um den alten Cato Censorius herumgeschriebenen Komödie „Des Sittenmeisters Ärgernisse“ eingeschlagen. Aber das Richtige kann doch nur darin liegen, daß wir der Art einer Zeit aus den Werken dieser Zeit beizukommen suchen, wobei wir freilich gerade ihre „Dichter“, besonders die Dramatiker, immer mit ganz besonderer Vorsicht behandeln müssen, da wir ja aus Erfahrung wissen, daß sie nicht immer ein getreues Bild ihrer Zeit liefern, sondern oft selber beirrt sind durch die Kunstschablonen ihrer Zeit.

Aber damit, daß uns ein Drama ein richtiges Bild vergangener Zeiten entrollt, mit solch einem rein didaktischen Zwecke, dürften wir es uns denn doch kaum genügen lassen. In letzter Linie verlangen wir vom Drama stets eine Idee, und zwar eine Idee, die in Beziehung zu unserm heutigen Leben steht, zu dem, was uns erfüllt und bewegt. Wenn uns nun der Dichter eine solche moderne Idee mit deutlich erkennbarer Absicht in die alten Gewänder des Kostümstückes einwickelt, uns ein historisches „Tendenzstück" bietet, so werden wir leicht verstimmt, um so leichter, je genauer die Reden der Leute von damals den heutigen Situationen und Bedürfnissen angepaßt sind. Ergibt sich uns aber die Nutzanwendung für unsere heutigen Zustände nur so nebenbei, gleichsam von selbst, wie in Bahrs „Krampus", so leuchtet uns ein, warum uns der Dramatiker in die Vergangenheit geführt hat, und wir lassen uns doch ohne Widerstreben von ihm leiten.

So verdient Bahrs „Krampus" trotz seines harmlosen, fast unscheinbaren Vorwurfes meines Erachtens viel ernstere Beachtung, als sein Schauspieler- und Regiestück „Der Apostel".

Die Zwillingsschwester.

Lustspiel von Ludwig Fulda. Burgtheater 26. November 1901.

Ludwig Fuldas Lustspiel „Die Zwillingsschwester", das bei seiner Premiere im Burgtheater vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, behandelt ein altes Thema. Giuditta, welche merkt, daß die Liebe ihres Gatten Orlando zu ihr erkaltet und der Herr Gemahl andern Frauen nachzustellen beginnt, gewinnt sich ihn in der Rolle ihrer Zwillingsschwester Renata, die ihr täuschend ähnlich sieht, spielend wieder zurück. Dies der einfache Vorgang, den Fulda mit Witz und Laune zu einem vieraktigen Lustspiel ausgesponnen und in leicht fließende Verse gefaßt hat. Man könnte vielleicht fragen: „Was geschieht aber, wenn Orlando mit der schönen ‚Lisa' ins Reine kommt, bevor Giuditta, die als Gattin abgereist ist, als Schwägerin wieder zurückkehrt?" Oder: „Wird Giuditta nach den gemachten

Erfahrungen wirklich mit ihrem Manne weiter leben wollen und können?" Aber bei einem so zierlichen Dinge, wie Fuldas jüngstes Stück es ist, darf man überhaupt nicht fest zugreifen, sonst zerreißt das Gewebe. Um so grellere Lichter verträgt es bei der Vorführung auf der Bühne, und an diesen ließ es denn auch die Darstellung nicht fehlen. — Aber eines schickt sich nicht für alle und nicht überall. Eine derart karikierte Leistung wie unlängst die des Herrn Hartmann als Hofmarschall von Kalb in Schillers „Kabale und Liebe" hätte man dem Publikum doch höchstens einmal bieten dürfen. Zum mindesten hätte die Neubesetzung der Luise in der letzten Reprise den Anlaß bieten sollen, hier Abhilfe zu schaffen. Was die neue Luise, Fräulein Rabitow, betrifft, so ist sie hoffentlich nur eine Interims-Luise, denn, wie dem Gretchen, so ist sie mit ihren Mitteln auch der Luise nur in den rein sentimentalen Partien gewachsen.



Haus Rosenhagen.

Drama von Max Halbe. Deutsches Volkstheater 30. November 1901.

Im Deutschen Volkstheater hat am 3. Dezember zum Besten des Anzengruber-Denkmalschatzes eine wohlgelungene Festvorstellung stattgefunden. Gegeben wurde „Das vierte Gebot". Eine Anzahl von „Gästen", unter denen neben Dr. Tyrolt als Schalanter insbesondere Frau Hohenfels als Darstellerin der Hutterer Hedwig stürmischen Beifall fand, erhöhte das Interesse an der Vorstellung. Den Fremden schlossen sich die Heimischen, unter denen Frau Martinelli als Schalanterin hervorzuheben ist, würdig an. Es ist sehr schön und erfreulich, wenn man tote Dichter ehrt. Doch braucht man darum noch nicht lebende Dichter zu behandeln, als wären sie auf den Pranger gestellte Verbrecher. In dieser Art aber hat man sich wenige Tage vor der „Festvorstellung" im Volkstheater gegen Max Halbe bei der Premiere seines Dramas „Haus Rosenhagen" benommen. Gewiß, „Haus Rosenhagen" ist kein gutes Drama. „Haus Rosenhagen" ist eine Agrariergeschichte, die gleich „Mutter Erde" mehr den Eindruck eines dramatisierten Romanes als

den eines Originaldramas macht, da sie nur eine Handlung, aber keine Idee enthält. Auch der Gegensatz zwischen dem an der Heimatscholle hängenden Großgrundbesitzer und der für diese Bodenständigkeit verständnislosen Frau, die ihn hinauszulocken sucht in die weite Welt, ist aus „Mutter Erde" entnommen. Der Kampf zwischen dem landgierigen Gutsherrn und dem seinen Besitz zäh verteidigenden Kleinbauer aber ist schon oft behandelt worden, und zwar meist mit demselben Ausgange wie in „Haus Rosenhagen", daß nämlich zum Schlusse der eine Bauer, wenn ihm und dem Dichter nichts anderes mehr einfällt, den andern Bauer mit brutalem Mord abtut. Immerhin aber zeigt auch Halbes jüngste Schöpfung in verschiedenen Details, daß sie das Werk eines Dichters ist, und ein Drama Halbes hätte jedenfalls eine bessere Besetzung und auch eine anständigere Aufnahme verdient, als sie ihm zuteil wurde. Es wäre angebracht, wenn das Publikum endlich einmal selber Stellung nähme gegen das Treiben jener präpotenten Radaubrüder, die seit einiger Zeit in den Premieren ihr Unwesen treiben und in gleicher Weise die Darsteller wie die Zuhörer durch die Ausbrüche ihrer Pöbelhaftigkeit stören und behelligen.

* * *

Ignoranten sollten immer recht vorsichtig sein, wenn sie ironisch werden wollen, es kann ihnen sonst leicht geschehen, daß sie nur ihre eigene Unwissenheit bloßstellen, wo sie Andere zu verspotten glauben. Ein Witzbold zitiert unter der Spitzmarke „Heiteres aus Wiener Kunstkritiken" den Satz: „‚Haus Rosenhagen' ist eine Agrariergeschichte, die mehr den Eindruck eines dramatischen Romanes als den eines Originaldramas macht, da sie nur eine Handlung, aber keine Idee enthält". An dieses falsche Zitat (ich habe von einem dramatisierten und nicht von einem dramatischen Romane gesprochen) knüpft der Witzbold folgende Bemerkung: „Der Kritiker meint also, ein Roman bedürfe keiner Idee. Sollte dieses ästhetische Prinzip aus dem Roman Simon Thums abgeleitet sein?" Nein, Herr Witzbold, denn der Roman Simon Thums hat eine Idee, wenngleich Sie sie nicht erfaßt zu haben scheinen. Aber es gibt viele Leute,

die glauben, auch das Drama bedürfe keiner „Idee", es genüge die Vorführung eines lebenswahren oder doch spannenden Vorganges und dergleichen, und dieser Ansicht bin ich wiederholt in Vorträgen und Aufsätzen entgegengetreten. Anders scheint mir die Sache aber beim Roman und der Novelle zu liegen und unser Witzbold weiß nur nicht, wie viele Vertreter die Ansicht hat, ein Roman bedürfe keiner leitenden Idee, für ihn genüge die geschickte Erzählung eines interessanten Vorganges u. dgl.

Reprise von Grillparzers „Ein treuer Diener seines Herrn".

Burgtheater 5. Dezember 1901.

Wir können es heute nicht ganz begreifen, wenn wir von der außerordentlich günstigen Aufnahme lesen, die dem Trauerspiele Grillparzers „Ein treuer Diener seines Herrn" bei seiner ersten Aufführung im Burgtheater zu teil wurde. Laube weist zur Erklärung darauf, „daß ein so begabtes stürmisches Naturell, wie das Ludwig Löwes, die freche Wildheit des Herzogs von Meran darzustellen hatte". Vielleicht vermöchte ein Schauspieler wie Kainz Grillparzers vielumstrittenes Werk zu neuem Leben zu erwecken und den Herzog Otto uns menschlich näher zu bringen, wie dies Kainz ja auch mit dem König in der „Jüdin von Toledo" in so wunderbarer Weise gelungen ist. Jedenfalls wäre er der prädestinierte Darsteller gerade für diesen komplizierten Charakter und das richtige Widerspiel zu der erhabenen Einfachheit und Schlichtheit, mit der Baumeister seinen Bancban spielt. Übrigens war auch Reimers in vielem überraschend gut, überraschend darum, weil die Rolle des hysterischen Otto so ganz gegen seine schauspielerische Natur geht. Um so schlimmer war es — von der Königin der Frau Bleibtreu, dem Grafen Simon des Herrn Schmidt und einigen kleinen Rollen abgesehen — mit der übrigen Darstellung beschaffen. Der Fehler lag schon in der Besetzung. Es ist schlechte Gunst, die man Herrn Nissen erweist, wenn man ihn, verleitet durch seine imposante Gestalt,

Könige und Helden spielen läßt und dafür von dem Gebiete seines eigentlichen Könnens fernhält. Fräulein Rabitow aber war als Erny die vollendete Unzulänglichkeit, ohne Ahnung von dem Charakter der Person, die sie darzustellen hatte, und ihre mißverstandene oder unverstandene Erny ganz in äußerliche Pose und Theatralik umsetzend.

Das Ewig-Weibliche. Nacht und Morgen.

Das Ewig-Weibliche von Robert Misch, im Deutschen Volkstheater und Nacht und Morgen von Paul Lindau, im Burgtheater 18. Dezember 1901.

Nach Reimspielen mit und ohne Phantasie herrscht jetzt lebhafte Nachfrage an der dramatischen Produktenbörse. Sie scheinen dermalen die besten Tantiemepapiere zu sein, und so hat auch Robert Misch ein „Phantasiespiel", benannt „Das Ewig-Weibliche", emittiert, das gewiß auch auf dem Wiener Platz, wo es vorigen Samstag eingeführt wurde, vom Publikum stark favorisiert werden wird. Und wenn andere uns spanisch kamen, warum soll Herr Misch uns nicht griechisch kommen? Oder doch griechisch, gemischt mit Zoten? Denn griechisch und zotig sind ja doch einander so ziemlich ähnlich: man lese nur den Aristophanes! Es ist aber doch ein kleiner Unterschied, zwischen Aristophanes und Misch nicht nur, sondern auch zwischen des ersteren „Lysistrate" und des letztern Phantasiespiel. Der Grundgedanke der „Lysistrate" ist derb durchgeführt, aber er ist wirklich komisch. Daß die Weiber sich den Männern versagen, um von ihnen etwas zu erreichen, hat an und für sich nichts Widerliches, denn der Natur nach ist der Mann der Werbende, die Frau die Gewährende. Aus eben diesem Grunde aber ist die Figur des aggressiven, mannstollen Weibes ebenso abstoßend wie die des Mannes, der seine Umarmungen als Gnadenspenden behandelt und mit ihnen Zinswucher treibt. Es ist ein Irrtum, in den unsere Lustspieldichter so oft verfallen, daß sie das Ekelhafte und das Komische miteinander verwechseln. Und auch dem Publikum sind diese Gegensätze nicht immer ganz klar, besonders wenn

geschickte Regie und gute Darstellung, wie im vorliegenden Fall, über die Grenzen hinwegtäuschen. Die Dekorationskünstler des Volkstheaters, die uns ein treffliches neues „Wasser", neue „Nebel" und geschickte Beleuchtungseffekte vorführten, zauberten sogar gelegentlich etwas wie einen Schimmer von jener Poesie auf die Bühne, die dem Stücke selbst so ganz fehlt. Großen Lacherfolg erzielte Herr Tewele mit seiner derben, in diesem „Phantasiespiel" aber wohlangebrachten possenhaften Darstellung des Waffenknechtes des Hellenenfeldherrn. In dem Hofstaate der Amazonenkönigin (Frau Odilon) machte sich Fräulein Buché durch diskreten, anmutigen Humor bemerkbar.

Paul Lindaus Schauspiel „Nacht und Morgen", die jüngste Novität des Burgtheaters, ist ein Kriminaldrama. Es muß furchtbar schwer sein, Kriminaldramen so zu verfertigen, daß sie spannend und zugleich auch vernünftig sind. Wie wäre es sonst erklärlich, daß auch die gescheitesten Leute, wenn sie sich in diesem Genre versuchen, Dinge zusammenschreiben, die aller Logik und Wahrscheinlichkeit entbehren? Wie fein hat der angeblich „plumpe" Zufall so viele der Kriminalfälle konstruiert, die wir im Pitaval lesen oder vor unsern Augen sich wirklich abspielen sehen — und wie plump konstruiert der feine Kopf Lindau, wenn er Zufall auf Zufall ersinnt, um durch einen Kriminalfall dramatische Spannung zu erwecken und eine falsche These zu illustrieren? Ein Aktendiebstahl ist geschehen. Nur der Herr Legationsrat oder sein Amtsdiener kann ihn begangen haben. So wendet sich denn der Verdacht gegen den Herrn Legationsrat. Denn die Ehrlichkeit des Amtsdieners ist so über allen Zweifel erhaben, daß, wenn schon einer von den beiden der Dieb sein muß, der Amtschef, die Kollegen, der Polizeidirekter, alle nur den Herrn Legationsrat für den Dieb halten können. Nun gut, das mag ja vielleicht irgendwo einmal vorkommen, daß der Bureaudiener einen anständigern Eindruck macht als der Legationsrat, dem er zugeteilt ist. Aber daß Chefs, Kollegen, Polizeidirektoren diesem Gedanken in so, man möchte fast sagen, naiver Weise Ausdruck verleihen, wie in unserm Stück, das ist doch ganz märchenhaft. Das reinste Fabeltier aber ist schon der Herr Polizeidirektor. Drei Akte lang verhört er

herum, bis er endlich herauskriegt, daß der arme Legationsrat unschuldig ist am großen Aktendiebstahl und nur darum kein Alibi nachweisen konnte, weil er schuldig ist eines kleinen Ehebruches, den er zur kritischen Zeit mit seiner Schwägerin begangen hat, und bekanntlich Ehebrüche mit Schwägerinnen ganz besonders diskrete Behandlung erheischen. Er verhört in den Wohnungen zu allen Tagesstunden, sagt in wohlwollendster Absicht der Frau Legationsrätin die größten Sottisen, verlangt Geständnisse vom Herrn Legationsrat in Gegenwart von Frau und Schwägerin — und kommt nicht einmal auf den Gedanken, sich die Aktentasche anzusehen, in die der Herr Legationsrat das Aktenstück hineingelegt haben will, in der sein Kollege es nicht gefunden hat und aus der der Musteramtsdiener es herausnehmen konnte — weil das Schloß verdorben ist! Dieser Polizeidirektor hat seinen Ruf entschieden verfehlt. Der hätte in die Diplomatie eintreten sollen. Das Stück hat aber auch eine Moral. Freilich ist sie danach. Es sei eine „Roheit", erklärt die Frau Legationsrätin, daß die Behörden und Gerichte Diebstählen nachforschen, ohne sich darum zu kümmern, daß sie dadurch vielleicht die zartesten Verhältnisse stören und Beziehungen ans Tageslicht bringen, die von den Beteiligten lieber geheim gehalten werden! Nur der ausgezeichneten Darstellung dieser sonderbaren Schwärmerin durch Frau Hohenfels hat es wohl der Autor zu danken, wenn die lächerliche Tirade, zu der er sie verurteilt hat, nicht Hohn und Spott hervorrief. Überhaupt war die Vorstellung glänzend. Fräulein Witt als sündhafte und bußfertige Verführerin, Herr Devrient als der schuldlos entlarvte Legationsrat, Herr Korff und Herr Gimnig als gewiegte Diplomaten, Herr Nissen als inquirierender Polizeidirektor und Herr Heine als diebischer Musteramtsdiener, sie alle waren trefflich. Es ist merkwürdig, daß gerade die schlechtesten Stücke oft am besten gespielt werden. Vielleicht gibt man in dieser Erkenntnis in unsern Theatern jetzt lauter gar so schlechte Stücke als Novitäten.



Andre Hofer.

Schauspiel in vier Aufzügen von Franz Kranewitter. Linz, Wien, Leipzig, Österreichische Verlagsanstalt.

Vorigen Samstag wurde im Deutschen Volkstheater Franz Kranewitters „Andre Hofer" — nicht gegeben. Die Aufführung des Schauspiels war wohl für diesen Tag in Aussicht genommen worden, aber sie unterblieb, und zwar, wie verlautete, über Einspruch der Zensurbehörde. Der österreichische Dramatiker Kranewitter hat kein Glück mit der österreichischen Zensurbehörde. Auch seinen „Michel Gaißmayr" hat das Volkstheater angenommen und auch von diesem Schauspiel hat man sohin an dieser Bühne nichts anderes mehr gehört, als daß die Aufführung verboten worden sei.

„Michel Gaißmayr" und „Andre Hofer" sind zwei Tiroler Bauernstücke, zwei Revolutionsstücke, zwei Stücke, deren Titelhelden berühmte Bauernführer waren. Im übrigen sind sie so verschieden, wie eben — die Tiroler Aufstände von 1525 und 1809.

Der Aufstand von 1525 hatte einen stark „evangelischen" Hintergrund. In den 106 Artikeln des Meraner Bauernparlaments wird die Säkularisation der geistlichen Güter, die Aufhebung der Bettelorden und Frauenklöster, ja überhaupt aller Klöster mit Ausnahme von höchstens dreien unter Feststellung einer bestimmten Maximalzahl für die Mönche, Beseitigung der Stola, Verbot von Schenkungen an Geistliche, Verkündigung des reinen Evangeliums u. dgl. gefordert. Daneben fehlt es nicht an weltlichen Wünschen, und in den 28 Postulaten, mit denen Gaißmayr nach Niederwerfung des ersten Putsches von der Schweiz aus das Land Tirol neuerlich zu insurgieren suchte, finden wir sogar die Austrocknung und Bepflanzung der Moose und Sümpfe um Trient und Meran und die Kultivierung des Ölbaumes. Aber den Grundcharakter verleiht der ganzen Bewegung doch der Gedanke der evangelischen Freiheit.

Der katholische Priester Wilhelm Hohoff hat ein dickes Werk geschrieben („Die Revolution seit dem sechzehnten Jahrhundert"), in dem er den Satz der Enzyklika vom 29. Juni 1881 durchzu-

führen versucht, daß die Reformation „die Ursache der modernen Revolution" sei. Für die geistige Revoltierung Europas sowohl als für die „Revolutionen", die in den verschiedenen Staaten der Reihe nach oder gruppenweise ausbrachen, ist vieles hieran sehr zutreffend. Aber daß die „Revolutionen" als solche keine rein evangelischen Errungenschaften sind, zeigt uns auch für die neuere Zeit, von Spanien ganz abgesehen, besonders der Tiroler Aufstand unter Hofer. Nach der Lehre von der Landesherrlichkeit und von den unmittelbar durch Gott gesetzten Rechten des Regenten war es Revolution, als die Tiroler die durch den Kaiser einmal ausgesprochene Abtretung des Landes, das sie als Untertanen bewohnten, nicht anerkannten; der Erkenntnis aber, daß die innern Ursachen des fortdauernden Widerstandes gegen diese Abtretung nicht so sehr in dynastischen als in religiösen, und zwar spezifisch katholischen Empfindungen lagen, wird sich wohl niemand entziehen können, der den Verlauf der Tiroler „Freiheitskriege" verfolgt und die Entwicklung aufmerksam betrachtet, die der tirolische Volksgeist seit jener blutigen Ausrottung des Protestantismus mit dem Schwert und dem Feuer genommen hat. Dieser Gedanke kommt auch in Kranewitters „Andre Hofer" klar zum Ausdrucke. Viel klarer als der evangelische Geist des Aufstandes von 1525 im „Michel Gaißmayr".

Dort sind es mehr die äußern Greuel der Machthaber und ihrer Schergen, die uns der Dichter vorführt, um uns die steigende Erregung und die Erhebung der Bauern begreiflich zu machen. Es werden dem alten Fraythofer die Augen ausgestochen, für Peter Pasler wird auf der Bühne der Scheiterhaufen aufgerichtet, eine Zahl von Krüppeln marschiert vor unsern Augen auf, die von einer barbarischen Schreckensjustiz verstümmelt worden sind: „Der hat kein' Fuß, der kein' Hand und wieder einer kein' Arm." Die Vorfälle als solche sind uns historisch verbürgt: sowohl das Todesurteil gegen Peter Pasler (der aber vom Feuertode zum Tode durch das Schwert begnadigt worden war) als unmittelbarer Anstoß zur Erhebung der Bauern aus der Brixener Gegend, als auch die Blendung eines Steinmetzmeisters Philipp auf dem Schloßplatze zu Trient und die übrigen im Namen der Gerechtigkeit daselbst verübten Massakres; Nasen, Ohren,

Finger, Hände wurden den Rebellen abgeschnitten, sofern man diese nicht vierteilte, hängte, köpfte, verbrannte, spießte oder ihnen das Herz herausschnitt und um das Maul schlug.

Trotz der „historischen Wahrheit“ der geschilderten Greuel wirken aber die im Michel Gaißmayr vorgeführten Scheußlichkeiten nicht mit der Kraft der Wahrheit auf uns, weil sie zu gehäuft sind und wir in die innern Ursachen, die alles so gestaltet haben, zu wenig Einblick gewinnen. So hat denn eigentlich der Tiroler Bauernkrieg auch nicht, wie in Kranewitters Drama, 1525, sondern schon im Jänner 1524 mit einem Aufruhr der Schwazer Knappen begonnen, deren „Losungslied“ die richtige Ouvertüre zu einem „Michel Gaißmayr“, zu der Tragödie des Knappensohnes aus Sterzing, wäre.

In seinem „Andre Hofer“ hat uns Kranewitter, unbekümmert um den offiziösen Mythus, der in Hofer den Freiheitssinn und die Kaisertreue der Tiroler glorifiziert, mit wenigen Sätzen, aber höchst zutreffend das innerste Wesen jenes „Freiheitsdranges“ geschildet, der die Tiroler zum Aufstande getrieben hat. Gleich im ersten Akt, da uns Hofer an der Schwelle des entscheidenden Entschlusses, Unterwerfung unter den beglaubigten Willen des Kaisers oder Rebellion, vorgeführt wird, spricht es der ihn zum Kampf drängende Haspinger aus: „Der Kaiser ist nur Nebenzweck, weil er ein guter katholischer Herr ist. Du, Hofer, du mußt in den heiligen Kampf, du mußt, sonst ist alles verlor'n, alles wird lutherisch, die Temp'l werd'n zerstört, das Heiligtum plündert, die Schulen Lehrstühle des Teufels“; und Kolb, den Kommandanten des Pustertales, läßt Kranewitter in den Klageruf ausbrechen: „in d' Höll soll'n wir fahr'n, keine Christ'n soll'n wir mehr sein, die Lichter zöhlns bei der Möß, die Feiertag hab'ns abbracht, die Bischöf spörn's ein und die Geistlig'n“. Der Geist der Bevölkerung war eben ein ganz anderer geworden in der Zeit von 1525 auf 1809.

Nicht nur in der plastischen Herausarbeitung des innern Charakters der ganzen Bewegung, auch in der dramatischen Behandlung bedeutet der „Andre Hofer“ Kranewitters einen gewaltigen Fortschritt gegen seinen „Michel Gaißmayr“. Die Vorzüge, die sich in dem frühern Drama gezeigt hatten, die

markige und doch natürliche Sprache insbesondere, finden sich hier wieder. Sehr sorgfältig ist der Dialekt behandelt und der Aufbau des Ganzen ist viel geschlossener als im „Michel Gaißmayr", bei dem es auch lähmend auf unser Interesse wirkt, daß der Held schon im vierten Akt vom Schauplatze verschwindet, wofür uns das scheußliche Bild, wie im letzten Akt sein abgeschlagener Kopf aus einem Sacke hervorgezogen wird, kaum geeigneten Ersatz bietet. Seinen Hofer hat Kranewitter klar und scharf gesehen, er stellt uns einen Mann hin, von dem wir uns sagen müssen, „so kann er wirklich gewesen sein". In der erschütternden Selbstanklage aber, in die Hofer ausbricht, da der Aufstand mißlungen ist, und in der er uns aufdeckt, was auch noch an persönlichen Trieben in ihm gewirkt hat, als er den Kampf, unbekümmert um das aus ihm erwachsende Elend und die wohlmeinenden Warnungen getreuer Anhänger, fortsetzte, tritt er uns menschlich viel näher als jener „Dulliäh-Hofer" es je vermöchte, den wir aus Bänkeln und Schulbüchern kennen.

Den beiden letzten Akten der Dichtung Kranewitters hätte bei angemessener Darstellung auch auf der Bühne starke Wirkung nicht fehlen können. Nun, es hat nicht sollen sein, obgleich man die paar Wendungen über den damaligen Kaiser, die allein in Frage kommen könnten, leicht hätte ausscheiden können. Vielleicht ist der „Dulliäh-Hofer" auch Objekt fürsorglichen Schutzes der Zensurbehörden. Oder sollte man etwa gar darauf Rücksicht genommen haben, daß das Stück den Klerikalen kaum gefallen dürfte? Warum hat auch das Volkstheater, wenn es schon ein Drama aus dem Tiroler „Freiheitskrieg" aufführen wollte, nicht Vigil v. Majas „Tharer-Wirt" erwählt? Dieses jüngst bei Rauch in Innsbruck erschienene Stück — das übrigens in seiner Art ein ganz wirksames Volksstück ist — wurde, wie der Ausdruck für die bischöfliche Approbation in der Terminologie der katholischen Literatur lautet, „mit Erlaubnis der Vorgesetzten" gedruckt, während dem „Andre Hofer" Kranewitters die Erlaubnis der allem Anschein nach nicht nur dem Herrn Vigil v. Maja, sondern unserer ganzen Literatur vorgesetzten Kirchenoberen offenbar fehlt.

Von demselben Verfasser sind u. a. erschienen:

Zur Reform der juristischen Studien. 1887 Wien, Manz.

Ästhetik und Sozialwissenschaft. 1895 Stuttgart, Cotta.

Das Recht der Schauspieler. 1896 Stuttgart, Cotta.

Der Entwurf eines neuen Preßgesetzes. 1902 Wien, Manz.

Ein österreichisches Theaterrecht. 1903 Wien, Manz.

Zur Reform des Irrenrechtes. 1904 Wien, Manz.

Das Lied vom Tannhäuser. 1889 Leipzig, Klinkhardt.

Simon Thums, Roman. 1897 Stuttgart, Cotta.

Die Bürgermeisterwahl, Komödie. 1898 Wien, Mohr.

's Katherl, Volksstück. 1898 Wien, Mohr.

Wahre Geschichten, Novellen. 1904 Wien, Wiener Verlag.

Quer durch Juristerei und Leben, Vorträge und Aufsätze. 1905 Wien, Wiener Verlag.



